This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

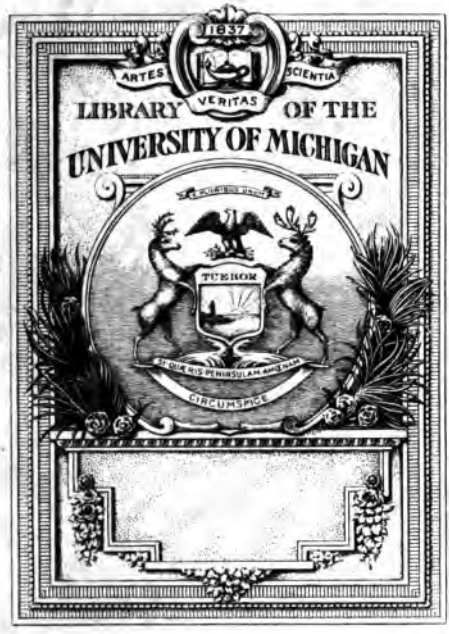
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

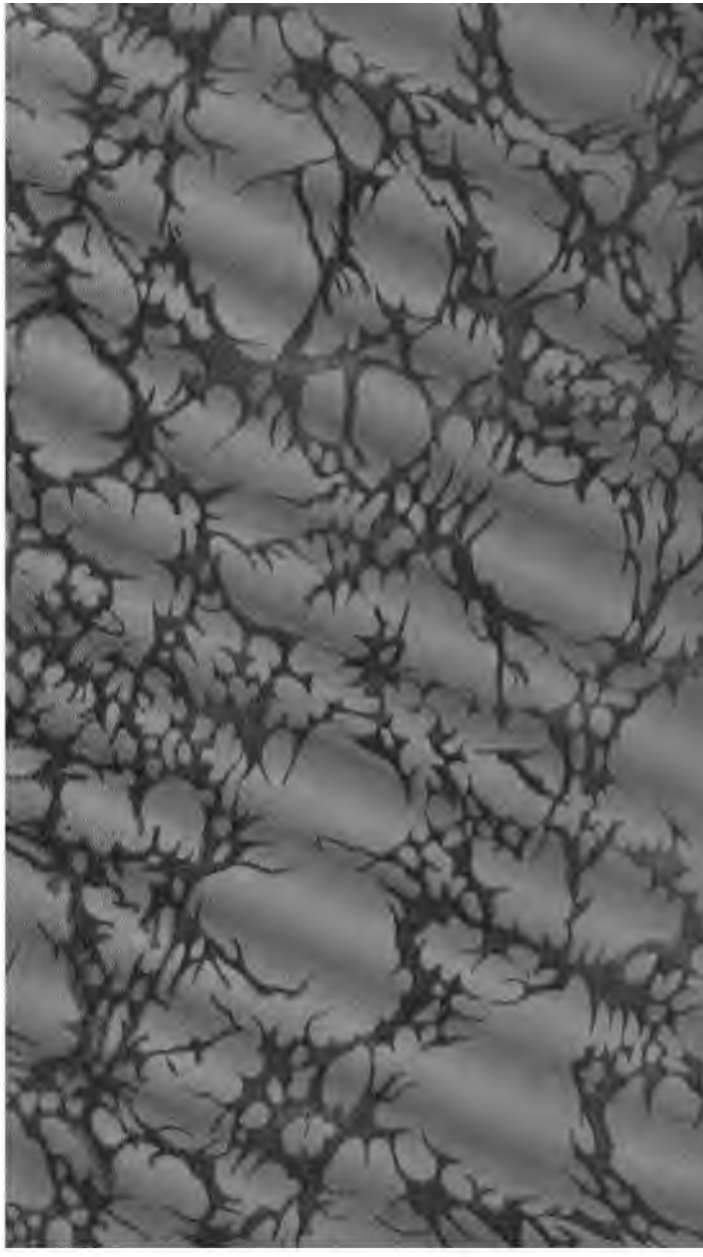
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 850,946


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE



G88c

UM
70.367

LE

"DON QUICHOTTE"

D'AVELLANEDA

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

UNE ÉNIGME LITTÉRAIRE

LE

"DON QUICHOTTE"

D'AVELLANEDA

LE DRAME ESPAGNOL — PHILOLOGIE AMUSANTE

HERNANI — CARMEN

PAR

PAUL GROUSSAC

Directeur de la Bibliothèque Nationale de Buenos Aires.

PARIS

ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS

82, RUE BONAPARTE, 82

1903

Spanish
Terquem
3-20-25
10367

PRÉFACE

Les morceaux réunis dans ce volume ont pour caractère commun de se rapporter à la littérature, à la langue ou aux mœurs de l'Espagne. Ils diffèrent, du reste, par la nature des sujets traités, autant que par l'époque et les circonstances où ils furent écrits. Les articles sur le théâtre espagnol me furent suggérés, en 1898, par l'arrivée de la troupe Guerrero à Paris, où je me trouvais moi-même de passage; ils parurent dans le Journal des Débats, *ainsi que la lettre à Sarcey. Les pages sur* Hernani *n'étaient en principe que les notes d'une chronique théâtrale. La représentation ayant été suspendue, la chronique devint la fantaisie que je reproduis aujourd'hui. Elle parut en espagnol dans la* Nación *de Buenos Aires, le 8 août 1886. On m'excusera d'en avoir fixé la date, pour ne pas ajouter à la faiblesse réelle de l'essai la défaveur de n'être en apparence qu'un pastiche. Depuis lors, en effet, M. Morel-Fatio a publié un volume d'*Études sur l'Espagne *(1888), où se trouve un intéressant chapitre intitulé :* L'histoire dans Ruy Blas, *qui pour-*

rait offrir, pour des lecteurs un peu superficiels, quelques traits de ressemblance avec celui-ci. Après avoir établi la priorité de celui qui ne peut prétendre à aucun autre mérite, j'accorde que les deux articles ne se ressemblent nullement. Comme son titre l'indique, le travail de M. Morel-Fatio examine les sources historiques du drame de Victor Hugo, en négligeant l'appréciation littéraire et la recherche de ses emprunts au théâtre espagnol. Or, il ne s'agit que de ceci dans ma petite causerie à deux voix, et j'y rappelle l'incident fugitif qui en fut l'occasion. Cette première tournée de Mme Sarah Bernhardt fit événement à Buenos Aires, surtout pour nous, Français déracinés. J'acceptai d'en jalonner la marche triomphale, et il en résulta une douzaine d'articles que je n'ai jamais recueillis, même en espagnol. En ces années de jeunesse, j'aimais encore le théâtre; je me suis détaché en vieillissant de ce divertissement toujours un peu vulgaire, à raison du public mêlé auquel il s'adresse et de l'interprétation défectueuse que l'œuvre doit subir. En soi, le théâtre est presque nécessairement un genre faux, comme le genre oratoire, et pour des raisons analogues. Il est rare qu'un discours récité porte pleinement. Mais, d'autre part, que peut valoir, pour le fond et pour la forme, une harangue improvisée ? Je crains qu'il n'en soit un peu de même pour la production dramatique, ainsi que je l'indique en passant. On en pourrait former deux

blocs, très inégaux de volume, sinon de poids ; l'un comprendrait quelques douzaines de chefs-d'œuvre dont les beautés littéraires, qui nous ravissent à la lecture, ne passent pas la rampe ; l'autre serait l'énorme stock des pièces à succès, qui sont vraiment « du théâtre », suivant la fameuse formule, et qu'en général on rougirait d'analyser au grand jour après s'en être amusé une nuit. Et la conclusion, d'apparence un peu naïve, serait, je crois, que s'il est douteux qu'on puisse lire ce qui n'est pas écrit, il est à peu près certain que ce qui est écrit n'est destiné qu'à être lu. Mais peut-être ne suis-je pas né pour voir clair aux chandelles. Quoi qu'il en soit, je me suis donné la peine de traduire cette chronique espagnole sur Hernani. *Je crains que le lecteur n'y sente encore le travail ingrat de la refonte. Toute traduction est réellement une trahison. D'une langue à l'autre, la tonalité et les effets changent si bien que, si l'on se traduit soi-même, on succombe presque inévitablement à la tentation de tout changer.*

La lettre à Sarcey fut motivée par une de ces consultations publiques où le critique du Temps *se complaisait. Il prit assez mal l'innocente plaisanterie ; et lui, si indulgent aux bévues étymologiques dont on l'avait accablé, accueillit aigrement la solution juste du problème, sans plus comprendre d'ailleurs le mot que la chose. Quand j'eus fini de lui démontrer que le vocable* scalabreux, *par sa structure et son origine,*

était exclusivement espagnol, il me demanda « qu'est-ce qui prouvait qu'il ne fût pas venu du patois » ? C'était, du reste, un excellent homme, et qui même ne manquait pas d'esprit, les jours où le menu théâtral allait à son bon appétit gaulois.

Le désir de conserver au volume une sorte d'unité de matière m'y a fait insérer quelques pages de jeunesse sur la nouvelle espagnole de Mérimée. C'était primitivement un assez long factum contre le naturalisme alors triomphant, où je mettais aux prises Carmen et la « grande Virginie » en renouvelant, pour le bon motif, la scène du lavoir. Et cela se passait dans des temps très anciens. Le naturalisme est mort ; il l'était bien avant que la disparition tragique du puissant romancier n'interrompît la fatigante répétition d'une formule épuisée, qui n'intéressait plus guère que des publics exotiques. L'homme a grandi par sa courageuse attitude, en des circonstances inoubliables, et son beau mépris des haines sectaires ; mais son œuvre est menacée. On a la sensation que cette « cité » massive, à l'architecture trop monotone et aux étages trop nombreux, inspirera peu de curiosité aux générations nouvelles. Il y en a trop ! Le terrain meuble du roman supporte mal ces bâtisses énormes. Le robuste constructeur, tout à sa besogne, ne prenait pas garde qu'à chaque nouvelle assise posée, son mur s'enfonçait d'autant dans le sol spongieux, où, pour le moins, le rez-de-chaussée de l'édifice a déjà disparu.

Qui se souvient encore des premiers Rougon-Macquart ? — Toute cette partie polémique de mon travail était donc caduque, et je n'ai pas essayé de la relever. Il est possible que ce qui en reste ne vaille guère mieux; j'avoue pourtant que j'y retrouve — grâce à Carmen, *sans doute — une impression assez fidèle de l'Andalousie, que je visitais alors pour la première fois.*

Mais, en somme, je n'attache quelque importance qu'à l'étude qui ouvre le volume et en occupe la majeure partie. C'est l'essai sur Don Quichotte *qui pourra mériter l'attention des « hispanisants », plus encore par les curieux problèmes littéraires qu'il soulève, que par ceux qu'il résout. Je n'ai garde de croire que ces quelques pages, écrites si loin des sources, renouvellent la biographie et la critique de Cervantes, mais ce dont je suis à peu près certain, c'est d'y démontrer que cette biographie et cette critique doivent être renouvelées, si l'on tient à substituer les faits aux divagations. Du reste, toute l'histoire littéraire de l'Espagne plonge dans la légende et la fantaisie. L'œuvre est à reprendre depuis les fondements, en faisant table rase de presque tout ce qui existe, — quitte, naturellement, à tirer partie des matériaux anciens, dûment pesés et contrôlés.*

Qui entreprendra cette histoire de la littérature espagnole sur de solides bases critiques ? On ne peut l'attendre, semble-t-il, d'un écrivain local. Même en

qu'un peu de sens littéraire pour réussir tout à fait à la littérature. C'est aujourd'hui par l'information complète et la précision de l'analyse que la critique de détail se rend digne d'estime : les hautes vues originales font partie du don supérieur et personne n'y est tenu. Or, dans cet ordre de recherches circonscrites, il est permis de dire que les résultats des modernes travailleurs français se distinguent par l'exactitude et la solidité, autant que par la finesse des aperçus, et ne redoutent aucun voisinage. J'en puis parler avec détachement, ayant passé presque toute ma vie à l'étranger, en un pays de langue espagnole qui n'est pourtant pas l'Espagne. Puisse le lecteur français ne pas s'apercevoir du long dépaysement !

PAUL GROUSSAC.

Buenos Aires, 26 octobre 1902.

LE « DON QUICHOTTE » D'AVELLANEDA

UNE

ÉNIGME LITTÉRAIRE

En parcourant, il y a quelques mois, la table du dernier volume paru de *La Ilustración española y americana*, je tombai sur un article de l'éminent « cervantophile » sévillan, D. José María Asensio, intitulé : ALONSO FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA[1]. « Bon! me disais-je en cherchant la page 38, voici qui va me remettre au point : où en sont-ils de l'éternelle dispute ? » — Pris, en effet, par d'autres choses de mon métier, plutôt américain, j'avais un peu perdu de vue celles d'Espagne, notamment ce cas typique de superfétation littéraire qui a fait couler plus d'encre que l'enquête sur Junius. J'en étais resté aux solutions « évidentes » des Fernandez-Guerra, Castro, La Barrera, Benjumea et autres fanatiques de Cervantes, qui,

1. Numéro du 22 juillet 1901.

occupés surtout à mettre en dithyrambes la légende dorée de leur patron, faisaient de la critique comme on chante au lutrin. La jeune école, évidemment, avait dû changer tout cela... Et, décidé à reprendre le contact, j'avalai d'affilée les sept colonnes du seigneur Asensio.

Ce serait une exagération de dire que, pareil à Cinna, j'en demeurai stupide. Au fond, je me méfiais bien un peu, ayant perdu quelques années de jeunesse à explorer cette autre Manche de la pensée. Je n'ignorais pas tout; — au besoin, la pratique de cet étonnant dictionnaire de l'Académie, dont chaque édition nouvelle fait regretter la précédente, aurait suffi à me tenir en garde. Bref, je constatai, sans trop de surprise, qu'après un siècle de lutte homérique autour des textes, la question du faux *Don Quichotte* — comme celle du vrai, d'ailleurs — n'avait pas fait un pas. On avait piétiné sur place. *Como decíamos ayer*... Les nouveaux scoliastes suivent pieusement les traces de leurs aînés. Instruments et méthodes n'ont pas varié. C'est toujours la raison de sentiment ou la preuve d'autorité qui en fait les frais, l'affirmation gratuite, la conjecture étayée de bévues, — le tout administré en ce style pompeux et flasque, où les clichés du « manchot de Lépante », du « Phénix des esprits », des « brodequins de Tha-

lie », tous les vieux galons de la friperie classique reparaissent à heure fixe, comme le *Martinillo* à l'horloge de Burgos.

De l'*académico* le plus huppé au moindre grimaud, l'allure change à peine. Avec quelques nuances dans l'écriture, on retrouve presque partout la même légèreté et la même lourdeur, la même incapacité de réfléchir, de vérifier, de comprendre, d'apprendre. La brousse de fables et de mystifications que, sans les travaux étrangers, serait encore leur histoire littéraire, il suffit, pour en juger, de parcourir la *Revue Hispanique*, ou même l'Introduction de la première édition critique de leur *Don Quichotte*, faite il y a quatre ans, à Édimbourg, par deux Anglais [1]. Dans la

1. *Don Quixote de la Mancha, primera edición del texto restituido... por J. Fitzmaurice-Kelly y J. Ormsby. Edimburgo, 1898-1899, 2 vols, en 4°.* — C'est l'édition suivie ici et à laquelle se rapporteront nos citations. Elle est loin d'être irréprochable; aux judicieuses critiques de détail faites par M. Foulché-Delbosc (*Revue Hispanique*, VII, 546), on en pourrait ajouter bien d'autres. Sans parler de l'Introduction, étrangement intercalée entre la table (qui devrait être à la fin) et la *tassa*, combien d'infidélités à l'édition princeps! A la simple lecture, et sans conférence méthodique, j'en ai marqué une vingtaine en marge de mon exemplaire. D'abord, les errata, presque inévitables quand les compositeurs ignorent la langue. Exemples : 1re partie : 63, *falta;* 125, *cabal-lero* (coupe fautive); 374, se rindieron *el* deseo; 375, lo mejor [*que*] le fué posible; 448, *casó;* 2e partie : 39, *supledo;* 100, *coligi;* 105, *dijo;* 167, *tologias* (thologias); 474, *Morena* (en capitales), etc. D'autres, plus graves, font contresens : I, 21 septième vers du sonnet-dialogue), *sé* pour *se;* 472, *actor* pour *autor* (impresario); 479 et passim, *Sancho, hermano* (la virgule est de

confrérie cervantiste, surtout, tradition vaut titre; la thèse la plus saugrenue y devient respectable par le seul fait d'avoir été ressassée. Inutile d'aller là contre : il y a prescription. Rien ne fera que ce « lieu de la Manche », où probablement

trop); 507 (sonnet de Monicongo), cette énormité : *ordenó* pour *adornó*.) II, 466, il y a trois fautes en une ligne : « es *necesaria* que se *usa* aun entre los *mismos* ladrones. » La première est dans l'édition originale et exigeait une note; les deux autres proviennent de l'éditeur. La dernière se lie au système adopté et qui me semble illogique. Si l'on rajeunit *mesmo*, pourquoi garder *desto*, *della*, *temiades*, *desfacer*, *pagalle*, etc., etc. ? On défend *Don Quixote* : mais, d'abord, Cervantes n'écrivait pas *Don* par une majuscule (sauf pour le titre du livre); les éditions originales (1605 et 1615), et même celle de 1608, portent *don Quixote*; de même, dans Guevara et les contemporains : *don Cleofas*, *don Luis*, etc. Cette graphie concorde avec la règle moderne, qui n'admet la majuscule qu'à l'abréviation D. (cf. en français *monsieur*). Sur cette question de l'*x*, je doute que M. F.-K. ait de bonnes raisons pour conserver *executar*, *Alexandro*, etc., tout en réformant *traxo* (ou *truxo*), *dixo*, etc. Et ceci touche au système des corrections, si cher aux Espagnols, contre lequel M.F.-K. ne s'est pas assez défendu. Il substitue, par exemple, p. 41, *arrendada* à *arrimada*, pour éviter la répétition. Ah! si nous entrons dans cette voie avec Cervantes! Qui ne sait que la répétition est un de ses tics les plus intolérables ? Sans sortir de ce même chapitre IV, on trouve : « so *pena* de la *pena*... »; Todo *el mundo* se tenga, si todo *el mundo* no confiesa que no hay en *el mundo* ... » A la page suivante (42), M. F.-K. rectifie le compte d'Andrés; ailleurs (II, 289), il remet soigneusement un *de* (moderne) qui manque à la date de la lettre de Sancho; plus loin (344), il tâche de redresser une incohérence du récit par une variante qui ne redresse rien... A un degré moindre, c'est bel et bien la méthode Hartzenbusch, *ad usum scholarum*. — En somme, pour le *Don Quichotte*, la seule édition critique rationnelle serait la reproduction « photographique » de la princeps, sans y changer une virgule, avec, au bas des pages, toutes les notes qu'on voudrait, sauf le bavardage prolixe et vide de Clemencin.

Cervantes n'a jamais mis les pieds, ne soit un pèlerinage, avec son sanctuaire reconnu qui est la maison de Medrano, dans laquelle on sait bien que le grand écrivain « a gémi », *según pública voz y fama*. Et ce fut un spectacle d'un ridicule attendrissant, cet élan de foi qui transportait un jour, dans le caveau d'un immeuble quelconque, une montagne d'engins typographiques, à la seule fin d'en voir sortir le « tripatouillage » d'Hartzenbusch, qui jette, en effet, sur les obscurités du *Don Quichotte*, une belle lueur de soupirail d'Argamasilla ! — Ainsi du reste, ou à fort peu près. Un de ces zélateurs naïfs, qui reviendra tout à l'heure sous ma plume, interrogé naguère sur un absurde racontage, émis par lui il y a vingt ans, s'y cramponne envers et contre tous, en prêtant le serment de Sancho — *¡ Para mi santiguada !* — ce qui, évidemment, tient lieu d'une démonstration. Ce dédain tout moresque de l'effort, de l'humble et pédestre exactitude, de la critique vigilante et plus attentive encore à soi-même qu'aux autres ; cet insouci des résultats obtenus par la science et l'art étrangers : en un mot, ce refus de marcher à la vérité, ils le parent entre eux du beau nom d'*espagnolisme*, et nous le verrons faire merveille à propos du chef-d'œuvre dont ils sont le plus justement fiers.

Tout cela, direz-vous, dans un article de jour-

nal illustré? Parfaitement. Le plaidoyer de D. José María manquerait aux traditions reçues et tiendrait en dix lignes, s'il ne reproduisait en raccourci tout le débat. Il part de Lesage, premier découvreur du mauvais *Don Quichotte*, — et du bon *Gil Blas*, — pour aboutir, à travers les divagations peu variées de Mayans, Pellicer, Navarrete, Gallardo et leurs successeurs, à l'hypothèse récente de M. Menéndez y Pelayo, qui ne me semble guère plus solide que celles de ses devanciers [1]. En somme, si l'on en retranchait ces hors-d'œuvre connus, le travail de M. Asensio se réduirait à une critique de la conjecture de M. Menéndez, qui appuie la candidature d'un certain Alfonso Lamberto sur une anagramme par à peu près ; et à l'exposé de sa propre thèse en faveur d'Aliaga, laquelle n'est autre que la vieille lubie de Fernández-Guerra et de La Barrera, renforcée à présent d'un nouvel acrostiche syllabique dont son auteur se montre particulièrement fier. Peu lui importe, du reste, que la logique et l'histoire hurlent de sa petite trouvaille : l'acrostiche répond à tout — même à l'anagramme de son terrible rival !

1. L'étude de M. Menéndez y Pelayo (*Una nueva conjetura sobre el autor del Quijote de Avellaneda*) a paru dans l'*Imparcial* du 15 février 1897, sous forme de lettre à D. Leopoldo Rius qui l'a reproduite presque en entier dans le t. II de sa *Bibliografía de Cervantes*.

Je prévoyais que l'examen de cette critique à colin-maillard ne manquerait pas de saveur, et je m'étais promis d'y amuser mes prochaines vacances. Le moment venu, je me suis donc mis à compulser les pièces du procès, — celles du moins que j'avais sous la main. J'ai à peine besoin d'indiquer que, rédigeant ces notes à quelque trois mille lieues de Tarragone, je n'ai pu pousser bien loin les recherches aux sources inédites. Je manque même de quelques publications très importantes qui touchent à la question. Que de pistes entrevues, faciles à suivre en Europe, et qu'ici j'ai dû abandonner pour d'autres voies moins directes et moins sûres! Pourtant, avec les seules ressources de la maison [1], je crois avoir atteint mon but principal, qui était de mettre à nu ce curieux compartiment du cerveau castillan où l'on pourrait localiser — sans ombre d'intention injurieuse pour un peuple que j'aime — la faculté de transformer les vessies en lanternes, et les ventas en châteaux... en Espagne, naturellement. Et cela, non point, comme on l'a tenté quelquefois, par de vagues généralités soi-disant psychologiques, qui sont surtout des phrases ; mais en montrant cet intellect aux prises

1. La *Biblioteca Nacional* de Buenos Aires, dont l'auteur de ce travail est directeur.

avec un problème de critique et d'histoire nettement défini. L'exemple me paraît bien choisi ; car cette énigme littéraire, qui partout ailleurs serait depuis longtemps résolue, ou abandonnée, les plus illustres champions « navarrois, maures et castillans » s'y sont essayés, ils s'y acharnent encore sans rien changer à leur tactique surannée, profitant aussi peu des échecs antérieurs que ces papillons de nuit, qu'on voit accourir à la flamme sur l'amas carbonisé de leurs compagnons. Et c'est cela qui est réjouissant, — on peut le dire sans être taxé de cruauté, car, ici, la flamme ne consume pas, bien au contraire : comme celle de l'Académie de Madrid, elle *brilla, fija y da esplendor*. Loin de succomber sous le ridicule, la thèse la plus stupéfiante y crée des titres au « cervantisme ». (Au fait, qui sait si je ne suis pas en train de m'enrôler moi-même dans cette Sainte Hermandad ?) Et telle conjecture fantaisiste, dont il nous sera bien permis de sourire tout à l'heure, il faut voir de quels salamalecs on l'aborde dès qu'elle porte l'estampille du grand électeur académique [1] !

1. « *Lo más completo y seguro sobre el* Quijote *de Avellaneda es el admirable trabajo del Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo....* » Emilio Cotarelo y Mori, *Las Imitaciones castellanas del* Quijote (Discours de réception à l'Académie, note). — Je trouve à la Biblio-

Quant à ma propre « solution », je pourrais dire que je ne l'ai proposée que pour me conformer aux lois du genre et, comme dit l'autre, pour ne pas me faire remarquer. Mais il y aurait quelque affectation à présenter moi-même comme une amusette le résultat d'un examen consciencieux de la question, fût-il un peu hâtif et fait dans des conditions peu favorables. Je donne mon hypothèse pour ce qu'elle vaut et n'y attache qu'une importance secondaire, comme on le voit par la place modeste qu'elle tient dans l'étude générale. Telle qu'elle est, si je me hasarde à la soumettre au lecteur, c'est qu'elle ne se heurte pas dès l'abord, comme toutes celles qui l'ont précédée, à quelque incompatibilité logique ou historique. En tout cas, on verra bien que je ne confonds nullement la vraisemblance ou la probabilité avec la certitude.

thèque de Buenos Aires l'imitation suivante du *Don Quichotte*, dont il n'est fait mention ni dans la liste de M. Cotarelo ni dans la *Bibliografia* de Rius : *Historia verdadera de Cesar Nonato, el avieso : caballero manchego de relance, por el licenciado Alonso Vargas Machuca. Tanjer, año de 1241 de la Hegira.* In-16, XX pages préliminaires des *dedicatoria* et *advertencia*, et 496 de texte ; bonne impression qui semble française. L'auteur doit être un libéral de l'an 20, émigré ; il attaque, en note, l'intervention française de 1823, ce qui concorde avec la date d'impression (an 1241 de l'hégire = 1825). Le « *lugar en la Mancha de cuyo nombre no puedo olvidarme,* » où commence le récit, très languissant quoique d'assez bonne langue, se rapporte plutôt à l'autre Argamasilla (de Calatrava), proche Almodóvar.

I

Rappelons les données du problème. En août ou, plus probablement, en septembre de l'année 1614 (la licence est du 4 juillet), par conséquent dix ans après l'apparition de l'œuvre de Cervantes, un libraire très connu de Tarragone mettait en vente une *seconde partie de Don Quichotte*, par le soi-disant « licencié Alonso Fernández de Avellaneda, natif de Tordesillas », dont aucune trace n'a été retrouvée, pas plus à Tordesillas qu'ailleurs [1]. C'est le dévoilement de ce pseudonyme qui constitue l'énigme à déchiffrer. La fiction du nom et du pays a été dénoncée par Cervantes lui-même et ne paraît pas discutable. Aucun personnage connu ne s'appelait ainsi ; on nous affirme même que cette combinaison de noms n'a pu être relevée sur aucun registre baptistaire de Castille ou

1. *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha, que contiene su tercer salida : y es la quinta parte de sus aventuras. Compuesto por el licenciado Alonso Fernandez de Avellaneda... En Tarragona, en casa de Felipe Roberto, Año 1614.* — On sait que le premier volume de Cervantes se divisait en quatre parties, coupées *ad libitum* et d'étendue très inégale, puisque les trois premières n'occupent que 148 feuillets de l'édition originale, sur un total de 320. Ces cloisons arbitraires disparurent de l'ouvrage complet où, dès la première édition, la suite s'intitula *Segunda Parte*.

d'Aragon. C'est beaucoup dire, mais peu importe : le fait que le faussaire n'a pas dû s'offrir lui-même aux coups de l'offensé est d'une telle évidence, qu'il serait naïf de s'attarder à l'établir. Il n'y avait pas lieu de troubler pour cela les siestes des bons sacristains espagnols. Si quelque Alonso Fernández de Avellaneda surgissait, surtout natif de Tordesillas et habitant Tarragone à l'époque dite, il faudrait affirmer d'avance qu'il ne s'agit pas du rival de Cervantes, et que le plagiaire s'est approprié le nom de l'un comme l'œuvre de l'autre.

Un détail peut-être significatif, auquel personne ne s'est arrêté, c'est que l'ouvrage d'Avellaneda entrait dans la circulation à l'heure où expirait le privilège de dix ans concédé à Cervantes [1]. A partir du 26 septembre 1614, le livre tombait dans le domaine public. On ne renouvelait presque jamais le privilège, d'après ce principe assez juste que l'auteur n'y aurait rien gagné, l'usage étant de vendre le manuscrit à l'éditeur [2]. La coïncidence

1. Le privilège de dix ans, pour la première partie, partait du 26 septembre 1604 : « *y se cuente desde el dia de la data de nuestra cédula* ». L'amende du contrefacteur, outre la confiscation des exemplaires, était de 50.000 maravédis.

2. En somme, ce que l'auteur cédait, une fois pour toutes, c'était le privilège, seul caractère matériel de la propriété. Dans quelques cas, assez rares, il se réservait le privilège et faisait imprimer le livre à ses frais, mais alors, suivant Cervantes (*El Licenciado Vidriera*), il arrivait souvent que le libraire-imprimeur fît un tirage double et

est-elle fortuite? Je le crois si peu, pour ma part, que, jusqu'à preuve du contraire, je tiens que cette seule considération fixe la date de l'apparition du livre à la fin de septembre. — En tout état de cause, le conflit légal était écarté; l'imprimeur de Tarragone ne pouvait être poursuivi, ainsi que le fut par Quevedo, quelques années plus tard, le père de Montalban [1]. Restait le côté moral de l'opération; il semble qu'il ait suffi (en laissant à part les fables ridicules inventées par les biographes)

écoulât son lot clandestin, tandis que les exemplaires de l'auteur dormaient sur les rayons. On n'a pas retrouvé l'acte de vente du *Don Quichotte*, mais on a celui des *Novelas exemplares* (PÉREZ PASTOR, *Documentos*), que le même libraire, Francisco de Robles, acquit pour 1600 réaux. La première partie du chef-d'œuvre, par un auteur peu connu, fut d'un placement difficile; l'impression et le papier sont très inférieurs; la feuille en fut taxée à 3 réaux et demi, au lieu de 4, ce qui, malgré l'étendue moindre des *Novelas*, porte les deux ouvrages presque au même prix (290 maravédis l'exemplaire du *Don Quichotte*, 286 celui des *Novelas*) : de tout cela, on peut inférer que le premier fut moins payé que le second, peut-être 1200 réaux! Même en supposant que le livre n'eût coûté qu'un an de travail, l'auteur n'y gagnait pas un salaire de manœuvre. Vers 1600 (SOLÓRZANO, *Libro de caxa*), le change commercial entre la France et l'Espagne était à raison de 136 maravédis par livre française: un réal (34 maravédis) valait donc exactement 5 sols, qui représenteraient aujourd'hui quatre fois plus, soit un franc de notre monnaie.

1. Il s'agissait, il est vrai, non d'une suite imitée, mais de l'ouvrage même (*La Vida del Buscón*) qui avait été contrefait. D'après la législation du temps, Avellaneda ou son éditeur pouvait-il être poursuivi pour la publication d'une *Seconde partie de Don Quichotte*? Je soumets le point juridique aux licenciés de Salamanque.

pour engager le plagiaire à bien nouer son masque. Le nom de Cervantes était devenu trop célèbre, et le succès de l'œuvre trop universel, pour que le démarqueur ne redoutât pas le scandale. Le faux nom, le lieu lointain de l'impression et jusqu'à la forme restreinte du privilège, limité à l'archevêché de Tarragone, montrent bien qu'Avellaneda se rendait compte du mauvais personnage qu'il serait, le cas échéant, appelé à jouer; et Cervantes put lui dire vertement qu'il se cachait comme un criminel.

Du reste, le livre ne fit pas grand bruit. On n'en trouve aucune trace dans les publications contemporaines, pas même dans les *Avisos* ou les correspondances qui, comme celle de Lope, nous ont transmis tant d'échos des *mentideros* de Madrid. Malgré les protestations de Cervantes, qui, au point de vue commercial, étaient une réclame maladroite, la première édition languit dans les boutiques. L'ouvrage ne fut réimprimé que plus d'un siècle après, et grâce au coup de cloche de Lesage [1]. La troisième édition espagnole, très

1. Madrid, 1732. L'arrangement de Lesage est de 1704; trois éditions en trois ans. Ebert mentionne vaguement une édition espagnole de 1615. La scène connue (IIe partie, chap. LXII), où Cervantes nous montre un imprimeur de Barcelone en train de composer le texte d'Avellaneda, contiendrait-elle un fond de vérité ? C'était, en tout cas, une façon un peu naïve de discréditer le plagiat.

mutilée, est de 1805 ; la quatrième fait partie de la collection Rivadeneyra : c'est celle que je suis, ne possédant pas la première, que celle-ci prétend reproduire exactement [1]. Cet insuccès est d'autant plus surprenant que, tout d'abord, l'imitation put bénéficier de la vogue de l'original; mais il faut dire que la vraie continuation du *Don Quichotte*, suivant de près l'apocryphe, ne contribua pas peu à orienter le goût public. Avellaneda n'eut pas du tout l'excuse littéraire d'avoir tué celui qu'il volait. La contrefaçon fut écrasée sur place, et si complètement, qu'on inventa plus tard le conte absurde d'un autodafé de tous les exemplaires par les admirateurs de Cervantes !

Mérite et succès à part, il est assez malaisé de caractériser aujourd'hui l'attitude morale d'Avellaneda. Quand la « tentation » lui vint de ramasser le sujet, — probablement vers 1611, car il mentionne, tout au commencement, l'expulsion des morisques d'Aragon, — était-il fondé à croire que Cervantes ne songeait pas à le reprendre? On ne peut pas le contester sérieusement. D'abord, l'ou-

1. Une dernière réimpression de Barcelone (1884) mérite à peine une mention. Non seulement elle est expurgée, *por razones de decoro*, des traits caractéristiques qui font le plus d'honneur à... Cervantes, mais elle fourmille d'incorrections. Dès le prologue, on tombe sur ce joli non-sens : *Este (libro) no enseña á ser deshonesto sino á ser loco* — pour *no ser*.

vrage primitif n'avait rien d'un fragment; il finissait si bien qu'on nous y donnait les épitaphes des personnages, morts et enterrés. Les quatre « parties » du roman écartaient précisément l'idée d'une *Première partie*. Peu importe que Cervantes, plus tard, ne s'arrêtât pas à cette distribution artificielle et inégale, nullement commandée par la structure des morceaux [1]. Du reste, avec cet étourneau de génie on ne sait jamais à quoi s'en tenir. A la fin du premier *Don Quichotte*, dans les lignes de prose qui encadrent les épitaphes, il fait bien allusion à d'ultérieures prouesses de son héros, aux joutes de Saragosse, mais il semble laisser à d'autres le soin de les écrire. Ces pages finales sont assez obscures. Les épitaphes burlesques sentent vraiment l'académie d'Argamasilla; elles sont de la plus mauvaise manière de Cervantes qui, en vers, n'en eut guère de bonne; le grimoire, surtout dans les sonnets I et III, s'y complique de charabia [2]. Il n'est pas douteux,

1. Avellaneda respecte, au contraire, le plan primitif. Son *Segundo tomo* comprend les 5e, 6e et 7e parties des aventures. Ce fut là sans doute, pour Cervantes, une raison d'abandonner cette distribution, de même qu'il se détourna de Saragosse parce que l'autre y était allé : « *Por el mismo caso, no pondré los piés en Zaragoza* ». La suite du *Don Quichotte* en devint simplement la *Seconde partie*.

2. A propos du 3e sonnet, M Fitzmaurice, si sobre de commentaires, ne peut se tenir de pousser une exclamation : *¡ Soneto que tiene diez y siete versos !* Rien de plus connu que cet appendice de trois

pourtant, que l'auteur n'y ouvre la porte au plagiaire, et que le sens de ce brouillamini ne soit que le sujet appartient à qui voudra le prendre [1]. Le procédé, d'ailleurs, était de pratique courante, non seulement pour les ouvrages anonymes, comme le *Lazarille* ou la *Célestine* (sans parler des romans de chevalerie), mais pour ceux-là mêmes dont les auteurs étaient connus et bien vivants. Seulement, en ce cas, le démarqueur s'abritait d'un pseudonyme, et souvent le lieu d'impression était supposé. Cette dernière précaution ne parut même pas nécessaire pour le faux *Don Quichotte*, sans doute à cause des raisons données plus haut; le nom de l'imprimeur et les approbations, avec lieu et date, s'étalent aux premières pages,

vers : c'est l'*estrambote*. De cette même structure est le fameux sonnet *Al túmulo del rey Felipe II*, dont l'*estrambote*, précisément, est passé en proverbe. Cette queue, en général assez malheureuse, appartenait surtout au genre plaisant; pourtant Lupercio Argensola l'a employée une fois dans le genre sérieux (*Obras sueltas*, *tomo II*, 390; dans la *Colección de escritores castellanos*).

1. On sait que, dans l'édition princeps, tout à la fin et même au-dessous de l'informe petit fleuron qui clôt le chapitre et le livre, Cervantes a ajouté comme après coup (avec plus d'erreurs que de mots) ce vers de l'Arioste : *Forse altri canterà con miglior plettro*. Ainsi détaché des cinq précédents (*Orlando*, canto XXX, st. XVI) qui en sont le complément direct, le vers ne signifie pas grand'chose, mais l'intention en est claire. Cervantes a dû le prendre à Lope (Prologue de la *Hermosura de Angélica*, 1602) qui donne, lui, la citation complète et s'en autorise pour reprendre (déplorablement, d'ailleurs) l'épisode d'Angélique au point où le grand Ludovico l'a laissé.

bien authentiques. Cela semble démontrer que, le privilège expiré, le plagiat n'était plus qu'une peccadille toute littéraire dont les censeurs, pas plus que l'éditeur, n'avaient à se préoccuper. Un cas autrement audacieux était celui du *Guzman d'Alfarache*, démarqué presque sous les yeux de l'auteur alors que celui-ci annonçait publiquement sa propre suite. Aleman avait protesté, tempêté, sans faire le moindre tort à la contrefaçon de « Sayavedra », laquelle, *imprimée à Valence et approuvée à Saragosse*, se débitait tranquillement dans toutes les boutiques d'Aragon, en même temps que le produit légitime. Il n'en pouvait être davantage pour *Don Quichotte*. Or, l'aragonais Avellaneda, qui dans son prologue énumérait les cas semblables au sien et montrait que *no es nuevo el proseguir una historia diferentes sugetos*, oubliait de citer précisément l'exemple le plus récent (1603) et le plus topique, puisqu'il se rapportait au seul roman contemporain dont le succès eût dépassé celui de *Don Quichotte* [1]. Pour expliquer ce silence, personne n'admettra qu'Avellaneda pût ignorer un fait « local » et bien connu

1. FITZMAURICE-KELLY, *Historia de la literatura española*, p. 359 : « De todos modos, había unas diez y seis ediciones antes de 1604 ». Cf. ARIBAU, *Discurso bsore la novela española*, Rivadeneyra, III, p. XXVII.

de tous les lecteurs du *Guzman* : ne serait-ce pas, alors, qu'il le connaissait trop?

A quelle époque Cervantes se ravisa-t-il et, plantant là comédies boiteuses et fades pastorales, songea-t-il à poursuivre pour son compte la veine si heureusement ouverte? Probablement vers 1612, au lendemain des *Novelas* déjà présentées à la censure, alors que le succès croissant du *Don Quichotte* lui montrait la voie et que, tout espoir étant perdu de se créer une situation à Naples ou ailleurs, le travail littéraire devenait désormais sa meilleure consolation et son unique ressource. La vieillesse aidant, il se rangea, perdit ses allures bohèmes d'Andalousie et de Valladolid, fréquenta les académies et les confréries. Dans le prologue des *Novelas ejemplares*, qu'il dut écrire en juillet 1613 [1], plus d'un an après la conclusion de

1. Rios (*Pruebas de la vida de Cervantes CLXIX*) tance Mayans pour avoir attribué au prologue la date du 14 juillet, qui est celle de la dédicace. Mayans a tort, en effet, mais beaucoup moins que son contradicteur qui remonte la date à l'année précédente. Son raisonnement sur la dédicace, qui serait nécessairement la dernière page écrite, ne tient pas debout. Quant à la phrase du prologue où Cervantes indique son âge en termes de jeu (*al 55 de los años gano por nueve más y por la mano*), tout dépend évidemment de la valeur qu'on voudra prêter à l'expression *por la mano*. Mayans, qui fixait encore la naissance à l'année 1549, y voit « quelques jours » : il part même de là pour nous affirmer que Cervantes *nació en el mes de Julio* (*Vida*, id. 1771, p. 26). Pour le compte de Rios, qui tient à 1612, il faut que *por la mano* comprenne plusieurs mois. Cervantes, né en

celles-ci, il annonçait la très prochaine apparition (*primero verás, y con brevedad*) du second *Don Quichotte*. C'est donc que l'ouvrage était assez avancé, car Cervantes avait le travail relativement pénible pour cette époque d'improvisation. Les *Novelas* parurent en septembre; la fâcheuse annonce du prologue surprit Avellaneda, qui certainement n'habitait pas Madrid, en pleine besogne, probablement sur les derniers chapitres, puisque son approbation est du 18 avril suivant. La rentrée imprévue du propriétaire produisit sur l'intrus l'effet d'une usurpation : *C'est à vous d'en sortir!* Tel est le sens du prologue, qu'il eut tout le temps d'accommoder à sa rageuse déconvenue, la licence de l'ordinaire s'étant fait attendre près de trois mois [1]. On a la sensation d'un retard indé-

octobre 1547, nous aurait ainsi dit son âge en termes équivalents à notre expression familière : « 64 ans... et les mois de nourrice ». Ces amusettes conjecturales, où se complaisent encore les critiques espagnols, sont certainement plus agréables que le travail d'étudier les textes. A la fin de ce même prologue, si mal épluché, Cervantes nous fournit lui-même la solution : « *he tenido* [*la*] *osadía* (il nous dira tout à l'heure que l'absence d'article dans une ou deux phrases d'Avellaneda trahit l'auteur aragonais) *de dirigir estas* Novelas *al gran Conde de Lemos.* » Elle était donc écrite, cette dédicace, et le prologue est ainsi postérieur au 14 juillet 1613. D'autre part, il ne saurait l'être que de quelques jours : la *fé de erratas* est du 7 août, et la *tasa*, qui naturellement tient compte de ces 12 feuillets préliminaires, du 9. Le prologue a dû être écrit dans la seconde quinzaine de juillet 1613.

1. Théoriquement, l'impression ne devait commencer que sur le manuscrit approuvé et paraphé à chaque page (*N. Recopilación*. Lib.

pendant du travail de l'impression, qu'on peut attribuer au libraire Roberto, homme posé et dont la prudence commerciale — *experto crede Roberto!* — redoutait les aventures judiciaires [1]. Malgré son désir naturel de prendre la plus grande avance possible, Avellaneda ne dut paraître qu'après le 26 septembre 1614, limite du privilège octroyé à son « rival ».

Quoi qu'il en soit, quand un exemplaire du *Don Quichotte* de Tarragone parvint à Cervantes, vraisemblablement dans la première quinzaine d'octobre, il en était lui-même au chapitre LIX de sa *Seconde Partie*, soit aux quatre cinquièmes de l'ouvrage [2]. L'acharnement un peu comique

VIII, tit. XVI, l. III); mais souvent l'imprimeur prenait de l'avance, sur une copie, pendant que les formalités suivaient leur cours. De là l'apparente rapidité de certaines publications, approuvées, imprimées, revisées et taxées en quelques semaines. En général, il s'écoulait deux ou trois mois entre le dépôt et la première approbation. En province, la licence de l'ordinaire suffisait, dans l'étendue du diocèse, pour les livres d'enseignement et de piété — classification élastique qui, suivant l'humeur de l'official, admettait tout. Du reste, tolérées ou furtives, les contrefaçons pullulaient, surtout à Saragosse et à Barcelone, en dépit — ou à raison — de la législation draconienne (peine de mort et confiscation!) qui, naturellement, ne fut jamais appliquée. Se rappeler les doléances de Lope contre les libraires d'Aragon, pillards attitrés des auteurs castillans.

1. Il se peut que ce fût la dernière publication de Felipe Roberto; dès l'année suivante, il n'était plus libraire, soit qu'il eût fermé sa boutique, soit qu'il l'eût cédée.

2. On a deux points de repère : la lettre de Sancho (II, XXXVI) et celle du duc (II, LXVII); peu importe que l'intervalle s'adapte

avec lequel, dès ce moment, il ne cesse de houspiller son maraudeur, prouve qu'il n'avait auparavant aucun soupçon de la manœuvre — et aussi qu'il n'y pouvait rien, que crier. Quoi qu'il en dise, par la bouche de don Quichotte, il lut et relut l'œuvre apocryphe, au point d'en reproduire inconsciemment quelques détails. Ce coup porté en traîtrise l'atteignit profondément et jeta quelque désarroi dans la dernière partie de son livre. Tout d'abord, il dut en modifier le plan, laissant de côté le tableau déjà préparé des joutes de Saragosse, se détourner sur Barcelone, et prendre quelques notes sur une région qu'il ne connaissait pas, l'eût-il traversée

mal au récit, si l'une et l'autre correspondent au jour où elles furent écrites par l'auteur. Or, étant donné que les deux lettres tombent *à peu près* à l'époque où, par conjecture, nous placerions la rédaction de ces chapitres, il n'est pas admissible que Cervantes les ait, volontairement, gratuitement, falsifiées de quelques jours. Un autre renseignement analogue, dans l'*Adjunta al Parnaso*, se combine très bien avec la date de l'approbation. (On peut même remarquer que cette « lettre d'Apollon », qui termine le *Voyage*, fut écrite deux jours après celle de Sancho, et s'expliquer comment Cervantes, à partir de cette date, put donner la plus grande partie de son temps au *Don Quichotte* qui avança rapidement.) Donc, le 20 juillet 1614, Cervantes en était de son livre au feuillet 142 (édition princeps), et le 16 août, au feuillet 176, ce qui donne 34 feuillets écrits en 27 jours, soit, en moyenne et sans tenir compte des relâches, deux grandes pages et demie par jour. On doit admettre que l'exemplaire d'Avellaneda parvint à Cervantes quand il en était à l'endroit précis où il en parle pour la première fois et change d'itinéraire (au feuillet précédent, Saragosse était encore le but du voyage), c'est-à-dire

— ce qui est douteux — quarante-cinq ans auparavant, lors de son hégire en Italie. La conclusion que nous avons n'est pas évidemment celle qu'il avait rêvée. On y sent un arrêt et une sorte de trouble dans la marche reprise. La texture des derniers chapitres est plus lâche que celle des précédents; le style en est moins savoureux, plus incorrect et couvert de bavures; la langue fourche à chaque instant. L'épisode de Roque Guinart est un hors-d'œuvre qui semble pris à *Persiles*, et les

au feuillet 227 (folio erroné dans la 1re édition). A supposer un travail uniforme, ces 51 feuillets auraient été écrits en 41 jours, et l'exemplaire serait arrivé le 26 septembre, le jour même du terme de l'ancien privilège. La coïncidence est trop jolie pour être exacte. Il ne serait pas impossible que le libraire de Tarragone eût consigné d'avance quelques exemplaires à un compère de Madrid, pour les lancer le premier jour licite. Il est plus simple d'admettre que le train de ce vieillard de soixante-sept ans s'était ralenti à un feuillet par jour, ce qui est encore une bonne moyenne, et que le bouquin, paru à Tarragone à la fin de septembre, lui parvint dans la première quinzaine d'octobre, alors qu'il écrivait réellement le chapitre LIX. (Un courrier était tenu de parcourir en cinq jours les 95 lieues de poste, par Valence, qui séparaient Tarragone de Madrid; mais le colis dut parvenir par train d'arriero.) — De ce dernier passage à la fin on compte 53 feuillets, qui correspondraient à autant de jours; ajoutons-en une dizaine pour absorber la drogue aragonaise et refondre le plan des derniers chapitres; cela nous mène à la mi-décembre pour le *Vale* final. Cette date est probable, la première approbation étant du 27 février suivant. Sur la durée totale de la composition, toute conjecture serait arbitraire. Mais si la seconde moitié, écrite d'arrache-pied, coûta six mois de travail, il faudrait doubler et peut-être tripler cet espace pour la première, plus soignée et vingt fois interrompue par d'autres labeurs — ce qui en placerait facilement le début aux derniers mois de 1612.

scènes de Barcelone ont le malheur de trop rappeler Avellaneda. L'écrivain fatigué se répète; le symbolisme un peu gros de la *cerdosa aventura* fait pendant à la précédente rencontre des taureaux. Outre qu'elle répond à un itinéraire absurde, la rentrée au château des ducs, avec son programme prévu d'avanies laborieusement machinées, signale, encore plus qu'une défaillance de l'imagination, une erreur du goût, une note burlesque qui détonne dans l'harmonie sourde du retour au foyer, à la réalité désenchantée et triste. Le grand poète instinctif ne se ressaisit tout entier qu'à la fin, — non sans quelques accrocs encore [1], mais noyés et perdus cette fois dans la beauté souveraine du dernier tableau, où le héros et l'auteur confondus, comme Shakspeare et Prospéro dans la *Tempête*, congédient l'illusion avant la vie et quittent sans regret l'existence désormais vide de rêves, pareille « aux nids d'antan où les oiseaux ne chantent plus ».

Cela dit, on est heureux de constater que la contrefaçon ne porta aucun tort, même matériel, à Cervantes, qui aurait pu s'en inquiéter beaucoup moins et la traiter par le dédain. Tandis que le piètre *Don Quichotte* de Tarragone se figeait sur

1. Par exemple, la dernière allusion à Avellaneda et surtout la répugnante godaille de Sancho et des femmes qui héritent.

son édition unique, celui de Madrid courait le monde, aussi fêté qu'à sa première sortie. On compte quatre éditions espagnoles pour l'année 1616; à partir de la suivante, l'*Ingenioso Hidalgo* ne s'édite plus qu'en entier, et l'on sait avec quelle fortune croissante. Quant à l'autre — au nôtre, hélas! — je crois bien que jusqu'à Lesage (sauf la brève et dédaigneuse notice d'Antonio), personne ne s'en occupa publiquement. Lesage eut le tort de s'éprendre de l'Aragonais après qu'il l'eut arrangé, allégé, corrigé, jusqu'à le rendre méconnaissable : c'est sa « belle infidèle » qu'il eût dû louer, comme le fit le *Journal des Savants*. Les bons Espagnols s'y laissèrent prendre; tout au moins quelques pâles littérateurs du XVIIIe siècle. Il était naturel que ceux qui ne sentaient plus Lope et Tirso, missent Avellaneda au niveau, et même au-dessus de Cervantes. C'est ce qui s'étale en tête de l'édition de 1732, sous la signature de Perales (Nasarre) et de Montiano : l'un et l'autre académiciens fameux, poètes au petit-lait bucolique, chantres du Goût, et même de la Goutte[1] — grands clercs en Aristote et, avec Luzán, arbitres de l'opinion.

1. Nasarre étant devenu podagre, Montiano décocha une ode — enflammée naturellement — à la goutte de son ami : *Tú, de humor engendrada!...*

Enfin Mayans parut qui, tout en protestant contre l'outrage fait au génie, ouvrit brillamment l'ère féconde des divagations au sujet de ce mystérieux Avellaneda, lequel « devait être bien puissant pour que le vaillant soldat-écrivain, aussi fort à l'épée qu'à la plume, n'osât le nommer [1] » ! Il faut que le lecteur français s'y habitue : c'est de cette encre que sont écrites la plupart des pièces du procès. Le branle ainsi donné, la presse en général devint mauvaise pour le citoyen de Tordesillas. Après Mayans, qui flétrissait abondamment les « *grandes desvergüenzas* » du faux *Don Quichotte*, Rios traitait le prologue de « libelle infamant » ; Pellicer ne parlait qu'en se bouchanr le nez de ce produit nauséabond (*causador de náuseas*) ; Navarrete raillait « le pygmée assez outrecuidant pour se mesurer à l'Atlas de notre gloire littéraire » — complication de deux vieilles images qui en relevait un peu la fadeur par le ridicule.

1. MAYANS Y SISCAR. *Vida de Cervantes*, 63. Soupçonnerait-on, en écoutant ces radotages, qu'il s'agit d'un pauvre vieux bonhomme de soixante-sept ans, malade, se traînant à peine, vivant d'aumônes fort peu déguisées, à la veille de terminer une existence qui ne fut qu'une longue traînée d'humiliations et d'expédients ? Ce qui a mis Mayans sur la piste, c'est, dit-il, l'emploi dans une phrase de Cervantes, des mots *este* Señor *sin duda es* grande, qu'il souligne avec une solennité comique : « *aquellas palabras son misteriosas para mi !* » Or, *grande* se rapporte à *afliccion* (Prologue de la 2e partie) : *No se ha de añadir afliccion al afligido, y la que debe de tener este señor sin duda es grande...* »

Et puis d'autres vengeurs encore, interminablement, jusqu'aux cervantistes d'hier et d'aujourd'hui, lesquels, en général, économisent sur la lapidation quelques pierres destinées au temple de leur dieu. Et les suppositions déjà pleuvaient à verse. Par une amusante contradiction, ceux-là mêmes qui déclaraient la contrefaçon misérable et mal venue ne se faisaient faute d'en gratifier les plus grands noms de la littérature. Le *Don Quichotte* d'Avellaneda est une rapsodie, d'accord; c'est donc du côté de Lope, d'Argensola, de Tirso, d'Alarcon, qu'il faut chercher. Ainsi raisonnait la critique. On fit ainsi le tour du XVIIe siècle, et même du XVIe : il semble qu'un doute ait plané un instant sur Louis de Grenade, qui était mort dix-sept ans avant que le bon chevalier n'essuyât sa première nasarde. Après les premiers rôles, ce fut le tour des comparses. Des scoliastes à imagination don-quichottesque matérialisaient des fantômes : tel cet insaisissable Blanco de Paz, « traître » présumé du vieux drame d'Alger, qui traversa la vie de Cervantes un tiers de siècle avant l'incident de Tordesillas, ne reparut jamais, et dont on saurait seulement — si on en savait quelque chose — qu'il devait être né quelque part en Estramadure, le plus loin possible de l'Aragon. Ou bien c'étaient des noms

pris au hasard et vides de toute réalité : un Alfonso Lamberto, vague champion des innombrables concours de Saragosse; l'auteur problématique de la *Pícara Justina*, dont on ignore tout, sauf que son tarabiscotage rappelle la verve grossière et franche d'Avellaneda, à peu près comme chez nous le style de Marivaux peut se confondre avec celui de Restif, etc. Il n'est pas jusqu'à ce lourd « gladiateur » allemand de Gaspard Schöppe, qui, pour être tombé à Madrid à l'époque où le *Don Quichotte* s'imprimait à Tarragone, n'ait été véhémentement soupçonné de faire de la prose aragonaise sans savoir l'espagnol...

Cependant, du chaos des conjectures fantaisistes où chacun éprouvait son adresse, comme au jeu de bague de Saragosse, une sorte de contour flou se dégageait, formé de trois ou quatre hypothèses superposées. A l'écrivain « aragonais » de Cervantes et au « grand personnage » de Mayans, additionnés, le P. Murillo, qui devait s'y connaître, ajoutait la qualité d' « homme d'église ». Rios, passant du genre à l'espèce, démêla un auteur dramatique sous le romancier d'occasion. Enfin Pellicer, en paperassant vers 1795 chez la comtesse de Fernan-Nuñez, mit la main sur un vieux cahier qui, avec un peu de bonne volonté, nous révélait un Avellaneda troubadouresque et

inattendu (étant donnée la gaucherie des quelques rimes de son roman), concurrent, d'ailleurs malheureux, aux joutes poétiques de Saragosse. Et le document eut encore ceci de bizarre, qu'il devint introuvable après que Pellicer l'eut trouvé. N'importe : ce précieux *hallazgo*, qui n'avait l'air de rien, allait devenir fameux, — comme une sorte de « lettre de Toscanelli », aussi lumineuse qu'apocryphe, et destinée aussi à présider aux découvertes des explorateurs futurs. Mais n'anticipons pas.

Don Martín F. de Navarrete se contenta [1], sur le point d'histoire littéraire qui nous occupe, de rassembler tous les traits épars, pour conclure qu'Avellaneda ne pouvait être qu'un dominicain aragonais, auteur dramatique et protégé probable du tout-puissant ALIAGA [2], inquisiteur général et

1. *Vida de Cervantes*, dans la 4e édition de l'*Academia*, 1819 ; imprimée à part la même année et reproduite en tête de beaucoup d'éditions, généralement sans les pièces justificatives.

2. Ce nom paraît ici pour la première fois dans la controverse qu'il allait bientôt encombrer : il a pu être suggéré à Navarrete par l'approbateur de l'édition de 1732, D. Francisco Domingo, « beneficiado de la iglesia parroquial de Aliaga » (près Saragosse), et qui semble, en effet, l'avoir été. Naturellement, on en a tiré des conséquences à perte de vue. M. Asensio (article cité), chez qui l'étonnement semble être un état habituel, admire ironiquement la *casualidad*. Il n'y a pas coïncidence et le rapport est tout verbal, puisque le second terme est une répétition du premier. Même en admettant que le second éditeur d'Avellaneda eût fait désigner Domingo à cause de son bénéfice,

confesseur de Philippe III. Ainsi présentée d'ensemble, l'induction ne manquait pas d'apparence imposante. Avellaneda se révélait aragonais par ses provincialismes; dominicain, par sa familiarité avec les matières théologiques et sa préférence marquée pour les Prêcheurs; auteur dramatique, par son prologue où il faisait cause commune avec Lope de Vega, — enfin, protégé d'Aliaga, simplement parce que celui-ci était aragonais et dominicain. Cette conclusion, plutôt hardie, fut jugée timide par des gens habitués à jongler avec les faits. A quoi bon cet échelon intermédiaire en un si court espace? Un mystificateur célèbre, D. Adolfo de Castro, le franchit d'un seul bond, vers le milieu du siècle passé. Il démontra d'abord — *more bœtico* — que le style du mauvais *Don Quichotte* et celui de certaine *Venganza de la lengua castellana*, décochée contre Quevedo, se ressemblaient comme deux gouttes d'encre; puis (c'était la mineure du syllogisme biscornu) que l'auteur dudit libelle n'était autre qu'Aliaga en personne, par conséquent, etc. Ce fut l'éclair dans les ténèbres où tâtonnait la gent cervantophile. Ga-

ou l'en eût affublé, parce qu'il croyait à la paternité d'Aliaga, il n'y aurait jamais que ce dernier fait, réel ou imaginaire, dont tous les autres sont des conséquences. Admirer cette coïncidence équivaut à s'émerveiller que le Rhône prenne sa source justement au pied du glacier qui porte son nom !

llardo (qui réclama sa part dans la découverte), Sancha, Rosell, Guerra, Hartzenbusch, La Barrera, — j'en passe, et des meilleurs ! — tous ces illustres, blanchis dans l'exégèse don quichottesque, poussèrent un formidable euréka, qui dure encore [1]. Le problème était résolu : la tête rase du confesseur surgissait éblouissante, fulgurante. Aveugle qui ne la voyait pas !

Il faut savourer dans l'original les congratulations lyriques que se renvoyaient les compagnons du tour de Manche ; les menues « preuves » dont ils ont continué, infatigablement, d'étayer la découverte centrale, jusqu'au récent article de M. Asensio, qui en est le bouquet andalou. — Et si nous démontrons, comme sûrement nous l'allons faire, que de toutes les chimères imaginées en deux siècles par ces caboches à grelot, celle-ci

1. Inutile de citer des publications qui se trouvent partout, et qui se répètent intolérablement. La Barrera (*Nuevas Investigaciones* et *Notas*) les résume assez exactement. Il y revient plusieurs fois dans cette énorme *Biografia* de Lope de Vega, pleine d'erreurs, peut-être pardonnables à l'époque où elle fut écrite, mais que l'Académie est inexcusable d'avoir reproduites et endossées. (Voir, pour ne citer qu'un exemple, le tissu de bévues monumentales qu'il invente pour fixer le second mariage de Lope à l'année 1604 — thèse insoutenable même avant qu'on ne connût le contrat de 1598.) A la page 219, la conjecture sur Aliaga est donnée comme une vérité acquise, une découverte de la critique espagnole, dans laquelle le biographe revendique sa part de gloire : « cuyo verdadero autor, descubierto por resultado de modernas investigaciones, á las cuales tengo el honor de haber contribuido, fué el célebre confesor, etc. »

est la plus absurde et la plus saugrenue, on comprendra, par cet unique exemple, quelle ridicule lardoire peut devenir, en de certaines mains, l'instrument critique, — l'outil délicat et puissant avec lequel un Renan et un Taine ont pénétré l'âme des races à travers l'œuvre d'art, et mis à nu les principes actifs de toute civilisation.

II

Les éléments nouveaux que cette étude apporte à l'enquête ne diffèrent pas en apparence de ceux qui les y ont précédés. Il s'agit bien toujours d'observations historiques et littéraires ; j'espère pourtant que le lecteur remarquera une nuance entre l'ancienne et la nouvelle manière de les réunir, et surtout de les interpréter. Je n'ai pas découvert, dans nos archives argentines, l'acte notarié par lequel le pseudo-Avellaneda se constituerait auteur de *Don Quichotte*, en déclinant ses véritables noms et qualités. Pas plus que mes confrères en cervantisme, je n'ai dans ma poche le document irréfragable qui lèverait tous les doutes et imposerait silence aux discoureurs. C'est même cette égalité de condition qui me permet d'apprécier avec franchise des méthodes et des résultats

que, sans cela, je m'efforcerais de ménager. Tomber sur la preuve matérielle et d'évidence immédiates, certes c'est la bonne fortune que nous désirerions tous; peut-être, cependant, y a-t-il plus de mérite, et en tout cas d'utilité critique, à extraire une quasi-certitude raisonnée des matériaux courants, de ceux-là mêmes d'où, jusqu'à présent, on n'a retiré que bavardages et sophismes. Quoi qu'il en soit, j'ai voulu prévenir le lecteur que, dans les pages suivantes, il ne trouverait guère que des inférences logiques, fondées sur des faits exacts mais empruntés à des ouvrages connus, et sans le moindre bout de papier inédit.

On a déjà signalé ce détail que, jusqu'aux quatre lignes de Nicolas Antonio, dont l'unique renseignement, d'ailleurs fallacieux, est copié d'Avellaneda, — *Patria ex oppido Tordesillas Pincianæ diœcesis*, — aucune mention n'est faite du livre ni de l'auteur dans les écrits du XVIIe siècle. Il ne nous reste donc, comme base d'induction plus ou moins solide, — tous les « racontars » et on-dit anonymes devant être écartés [1], — que

1. Toutes les biographies de Cervantes reposent encore, pour la plus grosse partie, sur des rabâchages traditionnels : *se dice, se cree, ha sido tradición constante...* On n'en peut lire une page sans se heurter à l'affirmation imbécile. La publication des *Documentos* de M. Pérez Pastor montre déjà que la biographie de Cervantes est à refaire ; mais combien d'autres pièces qu'on ignore, sans parler de

les données fournies par l'étude comparée des deux œuvres rivales, associée à celle de quelques productions contemporaines, dont les auteurs se trouvent mêlés incidemment à l'affaire, non à titre de témoins — ils n'ont rien vu ni entendu — mais de prévenus imaginaires et que nous aurons, après examen, à renvoyer d'accusation. De cette double étude, la première est sans doute la plus intéressante, puisqu'on s'y propose de découvrir qui fut Avellaneda, tandis que la seconde, toute négative et plus facile, ne nous conduira qu'à établir qui, sûrement, il ne fut pas.

Le *Don Quichotte* d'Avellaneda étant un livre peu lu, même en Espagne, il faudra bien en donner une vue d'ensemble, et même une sorte d'appréciation sommaire, quoi qu'il m'en coûte de délaisser le solide terrain des faits pour le sable mouvant des préférences personnelles et des « affaires de goût ». A qui recherche sa propre opinion, son sentiment intime et vrai sur le chef-d'œuvre de Cervantes, en relisant le texte nu de l'édition critique, presque pur de gloses et de scolies, il n'est déjà pas si facile de secouer la suggestion, et d'isoler aujourd'hui le noyau de génie

celles, comme le procès de Valladolid, que le « patriotisme » a si longtemps empêché de publier intégralement, sans omissions ni ratures !

qui gît réellement au centre de l'immense boule de neige, faite de trois siècles d'admiration. Sans doute, avec la suite apocryphe on se sent plus à l'aise, surtout pour critiquer. Encore faut-il être juste pour cette tentative malencontreuse, — moins noire pourtant qu'on ne l'a dit, — pour cette contrefaçon, qui nous arrive discréditée d'avance, flétrie et dépenaillée comme sa « Zénobie » d'Alcalá, en pauvresse honteuse de son péché originel : tour à tour suspecte d'avoir fabriqué sa monnaie quand elle est fausse, et de l'avoir dérobée quand elle est vraie... Excédés du culte délirant que la tribu idolâtre rend à son Manitou, en bloc, sans distinguer les beautés des verrues, nous nous sentons pris du désir de pouvoir goûter l'autre, de même qu'un homme d'esprit libre savoure la sortie de quelque compagnon socialiste après un bénisseur trop sûr de lui — et réciproquement. On rouvre avec sympathie, ou presque, ce piteux Avellaneda, en tâchant de se persuader qu'il ne devait pas manquer tout à fait de talent pour que Lesage lui attribuât le sien, et le docte Montiano, admiré par Lessing, lui en trouvât plus qu'à Cervantes [1]. On est prêt à lui

1. « *No creo que ningun hombre de juicio pueda declararse en favor de Cervantes, si compara una parte con otra.* » (Approbation de l'édition de 1732.) — Ce Montiano, déjà nommé, fut proclamé par Lessing

faire bonne mesure... Hélas! tout est vain. La prévention la plus charitable ne résiste pas à l'épreuve. Malgré quelques pages bien venues, l'allure facile du récit et une sorte de rondeur joviale dans le style décravaté et va comme je te pousse, — bien moins incorrect, d'ailleurs, qu'on ne l'a répété, — cette lecture reste une des plus fatigantes, des plus rebutantes qui soient. Pour en venir à bout sans lui garder rancune, il faut, comme Lesage, y avoir trouvé son compte; pour s'y délecter et y revenir, comme ces Trissotins de l'*Academia del Buen Gusto*, il faut avoir la langue et le palais encroûtés par la saburre qu'y ont déposée trente ans d'indigestions scolastiques.

Et il n'est pas, pour en juger ainsi, qu'il soit besoin de contempler le vrai *Don Quichotte* à travers la photosphère éblouissante qui supprime l'observation exacte et ne permet que l'adoration à genoux. — De tous les monuments consacrés

(*Theatralische Bibliotek*, III) « le plus grand poète tragique de l'Espagne contemporaine » — ce qui peut-être alors n'était pas beaucoup dire — pour sa *Virginia*, qu'on s'accorde à déclarer illisible. Il est vrai que plus tard, à l'époque où Lessing s'engageait à refaire toutes les pièces de Corneille (*Dramaturgie*, dernier article), la grande *Virginie*, convaincue d'*afrancesamiento*, tomba au rang d'un pastiche *regelmässig aber frostig*. O sûreté de goût d'un Sainte-Beuve, flair pénétrant et presque infaillible du critique-né, qui, sans tintamarre esthétique ni brouillamini doctrinal, lui fait rencontrer, même sur *Don Quichotte* qu'il ne lit qu'en traduction, les aperçus les plus neufs et les plus vrais!

par la dévotion universelle, je n'en sais pas de moins conforme, non seulement à l'idée classique de perfection que le terme « chef-d'œuvre » semble contenir, mais peut-être même à ce concept plus large de la beauté, qui consent aux défaillances de la force et aux erreurs du génie, trouvant que, dans l'art comme dans la nature, ce sont les points saillants, non les plats intervalles, qui caractérisent l'objet. Par bien des côtés, le roman de Cervantes est extraordinaire : il est unique par le contraste de sa valeur primitive avec celle que trois siècles de folle enchère lui ont attribuée. De là son importance pour ce chapitre de l'évolution littéraire, que la critique transcendante intitulerait — sans aucune simplicité : *De la cristallisation du chef-d'œuvre par dépôt extérieur de couches admiratives*. Pour comparer la réalité au symbole que le *Don Quichotte* est devenu, il n'est pas nécessaire d'absorber les effusions naïves des « cervantophilistins », qui ferment les yeux pour mieux ouvrir la bouche : il suffit — ce qui est tout plaisir — de lire quelques-unes des pages profondes ou charmantes qu'il a inspirées à nos maîtres stylistes contemporains. Ce n'est pas de ces abstractions de quintessence qu'il s'agit ici ; mais de la création bien vivante et concrète de Cervantes, du groupe pittoresque et nullement métaphysique qu'Ave-

llaneda a vu passer, et dont je rappellerai quelques traits pour bien poser la question [1].

Le but avoué de Cervantes fut d'amuser le public, en s'amusant lui-même, à une parodie. En soi le genre est subalterne ; et il semblait, dans le cas présent, devoir se rapetisser encore de toute l'insignifiance de la chose parodiée. On nous a dépeint la vogue des romans de chevalerie, en Espagne, comme une sorte de fléau social, un foyer de contagieuse extravagance qu'il était urgent de combattre et que Cervantes aurait à jamais détruit. Inventions chimériques et véritablement don quichottesques ! En les appliquant à cette époque, la critique retarde au moins de cent ans pour l'institution et de cinquante pour sa littérature. Ce n'étaient pas alors les « chevaliers » qui battaient l'estrade, mais les mendiants et les gueux, et l'hidalgo halluciné put fouiller les Castilles sans rencontrer son pareil. Même au regard de ces

1. Dans toute cette critique de midi à quatorze heures qui va, pour ne pas sortir de chez nous, du rutilant Saint-Victor au pâle Montégut, c'est encore (le croirait-on ?) la page d'Hugo (*William Shakespeare*) qui est la moins fantaisiste et à côté. Mais, que dire des divagations d'un Philarète Chasles, mal translatées de l'espagnol et qui n'ont pas l'excuse d'être belles ! Le livre de M. Émile Chasles, fils du précédent, est fait surtout avec Navarrete : de là l'estime dont il jouit là-bas. Un moyen aussi sûr que facile d'être applaudi des Espagnols, c'est de flatter leur vanité en accueillant toutes leurs balivernes.

sa vie aventureuse, il ne fut jamais un écrivain informé et sûr de lui, encore moins un lettré classique à la façon de Lope et surtout de Quevedo. L'*ingenio lego* retarda toujours un peu — jusqu'au jour où, d'un double bond et sans le faire exprès, il prit la tête du cortège et s'y maintint pour des siècles, laissant en arrière tous les malins. C'est par ces ignorants, grands bayeurs aux corneilles et, comme l'espagnol dit joliment, chasseurs de « musaraignes », que se découvrent les continents nouveaux. En attendant, il restait plutôt « vieux jeu ». De sa jeunesse tragique, il n'avait d'abord retiré que cette filandreuse et douceâtre *Galatea*, destinée à charmer Florian ; comme de son dernier séjour en Italie il rapporta peut-être la froide allégorie du *Viaggio di Parnasso*, qu'il devait réchauffer quarante ans après sans y mettre le tour de main de Caporali [1]. Au théâtre,

1. Pendant son assez long séjour à Naples (1574-1575), et grâce à ses anciennes relations avec Giulio, Cervantes put fréquenter le palais d'Ottavio Acquaviva (plus tard cardinal et archevêque de Naples) et y connaître Caporali, dont le *Viaggio* fut le premier poème burlesque. Il n'y a pas lieu de douter que Cervantes fut quelque temps au service du cardinal Acquaviva, à Rome, mais son départ de Madrid, dans la suite du légat, est une légende. Celui-ci ne passa guère qu'un mois à Madrid ; il n'y fut pas *persona grata* (non pour les raisons qu'en donnent les biographes, mais, semble-t-il, à cause de la participation de son père, le duc d'Atri, à la ligue de Paul IV contre Philippe. Cf. *Cabrera*, II, cap. VII) ; et certainement la citation connue d'Aleman, sur « *cierto principe de la Iglesia* », ne

il prit parti pour les vieilles formules et s'efforça vainement de rattacher au pieux classique le drame national qui prenait sa volée. D'ailleurs, l'accident prodigieux du *Don Quichotte* n'entama nullement ses doctrines ; il usa ses dernières forces à cet imbroglio puéril de *Persiles*, et il mourut dans l'inconscience finale, en rêvant de terminer l'églogue interrompue de ses débuts. Sur le fond des idées, il se montra plus étroitement

se rapporte pas à lui, mais plutôt à un des légats qui lui succédèrent, Alexandrino ou Giustiniano, tous deux cardinaux. Acquaviva quitta Madrid en décembre 1568 ; il ne reçut le chapeau qu'en mai 1570. C'est chez lui, sans doute, que Cervantes servit quelques mois comme camarero (le cardinalat d'Ottavio est bien postérieur) ; or, la citation (dédicace de *Galatea*) indique qu'il était alors déjà cardinal. M. Pérez Pastor a publié (*Documentos*, II, n° IV) l'information de *limpieza* produite à Madrid, le 22 décembre 1569, à la requête de Cervantes qui se trouvait à Rome. Il n'est guère douteux que cette information n'ait eu pour but de permettre au jeune homme d'entrer dans la maison d'Acquaviva. En tout cas, elle eût été inutile si Cervantes s'y trouvait déjà. Ce précieux document établit que Cervantes se trouvait à Rome dans les derniers mois de 1569, et, par conséquent, que le mandat d'arrêt du 15 septembre 1569 (publié par Moran) contre un certain Miguel de Cervantes, de Séville, ne se rapporte pas à lui. Ce Cervantes y était prévenu de blessures données à un Antonio de Segura et condamné à dix ans d'exil et à avoir la main coupée. Même en supposant que notre Miguel eût gagné au pied sur l'annonce des poursuites (par Carthagène et la mer, comme Vidriera, ou par la Catalogne et le Languedoc, comme Persiles), il avait à peine le temps matériel de faire les démarches mentionnées. Mais, certainement, sous le coup d'une condamnation récente qui l'aurait mis en fuite, il se serait bien gardé de provoquer une enquête, autant que son père d'y contribuer. Il y a lieu de noter ce fait, à peu près prouvé, d'un homonyme de Cervantes, sévillan ou habitant Séville.

traditionaliste encore que sur les formes littéraires; et il a fallu l'égarement du fétichisme pour voir un homme de « progrès » dans ce partisan convaincu de toutes les erreurs de son siècle et de tous les préjugés de sa race : Inquisition, haine des morisques et des hérétiques, croyance au droit divin des nobles et au pouvoir divin des moines, foi profonde aux amulettes, aux philtres, à l'astrologie judiciaire, etc., — dans ce « vieux chrétien » d'esprit et d'âme, qui n'eut jamais de moderne que les chimères anachroniques dont ses adorateurs s'obstinent à le gratifier.

Après cela, il a fait *Don Quichotte* : c'est-à-dire, accompli ce miracle, si haut et si rare qu'il n'arrive pas une fois par siècle, de mêler au monde réel quelques êtres d'essence incorruptible, plus vivants et agissants que pas un de nous; un groupe de contraste et de vérité, contemporain successif des dix générations qui s'y sont reconnues, non par ce qu'il a de nouveau, mais par ce qu'il a d'éternel; le plus compréhensif, le plus simple, partant le plus populaire qui fut jamais; le seul peut-être qui nous prenne tous aux entrailles dès le plus bas âge pour ne plus nous quitter, et, que nous soyons du nord ou du midi, jeunes ou vieux, pauvres ou riches, ignorants ou savants, crédules ou sceptiques, heureux ou mal-

heureux, s'associe à nos démarches journalières et projette, sur le fragile écran de nos hypothèses ambitieuses, le reflet ironique et comme l'ombre chinoise de notre double humanité. — Auprès de Don Quichotte et de Sancho, tous les autres « héros » littéraires, même ceux de Molière ou de Shakespeare, semblent un peu typiques et factices, trop en scène, — naturellement, — parlant et agissant *ad demonstrandum*. Leur beauté même est un obstacle à leur diffusion parmi les humbles; ils ne sont dessinés que de traits puissants, caractéristiques, choisis, que le vulgaire ne sent pas ou prend à contre-fil, riant quand il devrait pleurer; mais telles sont les conditions de l'œuvre d'art, et la maîtrise littéraire est à ce prix. Tout autre est *Don Quichotte*. L'œuvre semble trop longue, prolixe, désarticulée; le récit coule au hasard, comme la pluie sur les pentes, obstrué de blocs épisodiques qui, à chaque instant, en arrêtent le cours. L'action centrale est presque nulle; les scènes s'y succèdent sans logique supérieure ni artifice, au gré des sites naturels et des rencontres banales du chemin : et le décor pittoresque est celui de la Manche (d'ailleurs à peine décrite), et le personnel se compose des passants de la route et des hôtes des ventas! Les pages suivent les pages, trop faciles, comme écrites au crayon, d'une

langue habituellement savoureuse, quoique incorrecte et lâchée. Les contradictions abondent, mais surtout les répétitions verbales et les lapsus, au point de rappeler le bégaiement dont l'auteur était affligé. Il a des négligences qui trahissent une gaucherie incroyable chez un écrivain du métier; et, connaissant sa détresse et le prix élevé du papier, nous nous disons que peut-être le pauvre homme n'a pas récrit tel passage par économie! Du reste, dans l'œuvre entière, pas un fragment de forme souveraine et créée ; aucun de ces raccourcis définitifs que Swift grave à l'eau-forte et La Bruyère à la pointe sèche, et qui sont défendus aux improvisateurs; presque jamais de ces trouvailles de style, qui jaillissent des boutades de Montaigne ou des concetti de Quevedo, et que le ruisseau fangeux de Rabelais roule par milliers dans son cours. Certains morceaux de bravoure, où visiblement l'auteur s'est appliqué, sont des hors-d'œuvre pour anthologies, à périodes cicéroniennes renouvelées de Boccace, avec inversions, épithètes stéréotypées, le verbe en queue faisant panache, comme dans *Galatea* et *Persiles* [1].

1. Par exemple, le fameux discours sur l'âge d'or (Ire Partie, XI), qui ne manque dans aucun recueil de « morceaux choisis », est un exercice scolaire, fait de vieilleries sonores et vides comme la

Tout cela, donc, qui est l'habileté de main, la facture, la force ou la grâce de l'expression originale et pittoresque, la vision et la poursuite heureuse d'un idéal de perfection plastique : en un mot, l'art d'écrire, à notre point de vue moderne, manquait en grande partie à Cervantes, quoique moins absolument en prose qu'en vers. La méprise des critiques espagnols à ce sujet — d'autre part, peu d'étrangers y sont bons juges — provient d'abord de l'état assez rudimentaire de l'instrument (je parle de la prose, car dans la technique du vers ils ont presque égalé leurs maîtres italiens); mais surtout de cette illusion, à peu près universelle, qui considère la forme accomplie comme inséparable de l'invention géniale, parce que la plupart des créateurs littéraires ont

phrase suivante (j'en omets la première moitié) : « Y no eran sus adornos de los que ahora se usan, á quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y hiedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como ahora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. » — Il ne faut pas croire que ces périodes à falbalas aient complètement disparu de la prose castillane. Plus nombreux que la lignée virile et sobre de Saavedra et Argensola, les aligneurs de clichés ronflants, les rhétoriciens qui s'écoutent écrire, dominent encore. Faute d'idées on fait toujours des odes; et les historiens orateurs du genre Castelar et Ferrer del Rio, comme les critiques de l'espèce Guerra y Orbe et La Barrera, ne sont pas près de céder la place aux écrivains qui pensent, et qui mesurent leur phrase à leur pensée.

été, en même temps, des maîtres ouvriers. Cervantes fait exception, comme Walter Scott et comme Balzac; et si l'on ose regarder les choses en face et parler comme des hommes libres, il faut dire de lui qu'il est l'écrivain de génie qui a eu le moins de talent. Que lui reste-t-il donc, et en quoi consiste ce génie? C'est ce qu'un rapide examen de la conception du *Don Quichotte* et de sa mise en œuvre montrera mieux qu'un jugement personnel.

En dehors du cercle d'illuminés qui, dans le moindre *códice* anonyme qu'un des leurs s'est avisé d'adjuger à Cervantes, découvrent immédiatement la « griffe du lion [1] », on s'accorde aujourd'hui à

1. Je ne citerai que la *Tia Fingida*, la *Carta à Astudillo* et la *Relacion de las fiestas de Valladolid*. Sur la première, au point de vue « éditorial », voir l'étude complète et définitive de M. Foulché-Delbosc (*Revue Hispanique*, VI). Pour ce qui touche à son *apocryphité* (mot de Volney, bon à reprendre), surtout si le manuscrit Porras ne reparaît pas, j'ai bien peur qu'on n'en donne jamais de preuves positives. Le manuscrit Fernandez Guerra est nécessairement postérieur à celui de Porras, puisque le *códice* tout entier *es de una misma letra* et contient des morceaux datant au moins de 1607; c'en est probablement une copie plus ou moins fidèle: mais, sur la date, il n'y a plus de limite précise (tandis que pour l'autre on avait la mort de l'archevêque Niño), et quelques années de plus étendent singulièrement le champ des hypothèses. Je ne connais encore le texte de Berlin que par l'édition d'Arrieta, que M. F.-D. dit très fautive ; je crains, pourtant, que ce texte ne rende pas compte des plus grandes différences entre les deux leçons, publiées en regard par Rosell, et que le premier tripotage ne remonte plus haut. En son état actuel, le texte d'Arrieta a pour caractère fondamental d'être un *rajeunisse-*

juger que son génie tout entier tient dans un seul livre, qui dispense des autres. Même ses meilleures *Novelas*, le *Celoso*, *Rinconete*, le *Coloquio*, — si bizarrement cousu au *Casamiento engañoso*, — font, pour ainsi dire, double emploi avec le chef-d'œuvre qui en contient la substance. Tout le Cervantes de la postérité se trouve dans *Don Quichotte*, bien plus encore que Swift et Lesage ne sont contenus dans *Gulliver* et *Gil Blas*. Ceux qui osent secouer la superstition conventionnelle

ment de celui de la Colombine : par la suppression d'archaïsmes (su *buena suerte de la Esperanza*, *ser* pour *estar*, *á poca* pieza, *en menos de* nonada *á* qué de *peligros*, sabidora, etc.) et l'introduction de vocables modernes (*austeridad* au lieu d'*autoridad*, *otro modo mas* suave...); mais surtout par le délayage, l'abus des comparaisons et des synonymes, la prolixité des détails (ainsi, les cinq lignes sur l'écuyer). Contre l'authenticité, voici provisoirement la raison la plus forte : l'auteur de la *Tia* a été étudiant de Salamanque; or, non seulement Cervantes n'y a pas étudié, pas plus qu'ailleurs, mais (le *Licenciado Vidriera* le prouve) il semble n'avoir pas connu la ville. Et puis, pourquoi l'auteur du *Casamiento engañoso* aurait-il jugé mauvais de publier ce qu'il avait trouvé bon d'écrire et même d'envoyer à un archevêque ? — Le caractère apocryphe de la *Carta á Astudillo* est plus certain. Avant toute preuve positive, on pourrait affirmer que Cervantes ne se trouvait pas à la fête d'Alfarache, le 4 juillet 1606. Après sa sortie de prison, en juillet 1605, il dut rester plusieurs mois à Valladolid, sous caution, *baxo de fianzas*, dit le procès. Écartons l'allégation sans preuves qu'il aurait suivi la cour à Madrid, en février ou mars 1606, et supposons que sa récente affaire, ajoutée aux autres, l'eût mis en passe de recevoir une nouvelle commission — c'est déjà inadmissible — analogue à celles qui lui avaient si peu réussi; supposons encore qu'il eut affaire à Séville et non dans la province. Comment admettre que ce pauvre *forastero* de soixante ans, qui n'avait guère vu le « monde »

reconnaissent volontiers que *Galatea*, le théâtre, les poésies, sont à peu près illisibles; que de ses nouvelles, les trois ou quatre meilleures — en dehors de leur valeur documentaire — intéressent beaucoup moins que les autres n'ennuient; enfin, qu'ils sont sortis du labyrinthe de *Persiles y Sigismunda*, celle de ses œuvres que Cervantes préférait, en jurant, un peu tard, qu'on ne les y prendrait plus. Il n'est pas sérieusement discutable que ces médiocres inpédiments, que le *Don Quichotte* traîne désormais après lui, ne soient inférieurs à

sévillan qu'à travers les barreaux, se trouvât mêlé d'emblée aux joyeuses folies de la jeunesse andalouse, prît la direction d'une mascarade et d'un tournoi burlesque pour s'en faire le rapporteur? Cela dit pour sauver les principes, voici la preuve concluante. La lettre fait allusion à un autre anniversaire, en des termes qui ne permettent pas de douter que l'auteur n'y fût présent, et même, semble-t-il, chargé des mêmes fonctions : *Firmaron el cartel... sin hacer muestra de causas* (déclare le secrétaire) *por haberlas ya hecho en el primer viaje* (souligné dans le texte) *como vistes en el proceso y relacion dél.* » Cela se rapporte évidemment à la fête antérieure et annuelle, qui avait lieu à la Sainte-Léocadie. Je crois que Fernandez-Guerra a interprété à tort *transferida festividad* par *translación de Santa Leocadia*, mais peu importe : si Cervantes n'a pu se trouver à Séville en 1605 (et pour cause), encore moins s'y trouvait-il en avril de cette même année ou en décembre de l'antérieure. En serrant un peu, on arriverait à l'auteur très probable de la chose. Il s'y montre lui-même récitant, pour son écot, un romance assez malpropre (*Las Almorranas*) où les juges dénoncent des vers connus du « docteur Salinas ». Il n'est guère admissible qu'un autre que celui-ci eût fait ainsi les honneurs de son plagiat. Tout confirme cette hypothèse. Le sévillan Juan de Salinas, alors assez jeune, était un poète de talent (il figure dans Rivadeneyra), ami et correspondant de Quevedo, cul-

cinquante productions d'obscurs auteurs contemporains dont personne ne s'occupe plus. Par eux-mêmes, ils représentent à peu près en littérature ce que seraient dans l'histoire les sept infants de Lætitia, si « Buonaparte cadet », ainsi qu'il signait à Brienne, n'avait pas existé.

D'autre part, la critique impartiale ne peut s'empêcher d'avouer que la prose de *Don Quichotte* ne se distingue pas beaucoup, par ses qualités ou ses défauts, de celle des autres productions de Cervantes. Les épisodes parasites qui obstruent

tivant comme lui l'épigramme grasse et le calembour : or la lettre, d'une gaieté un peu cherchée, est toute hérissée de pointes et de lazzi — tout à fait à la Quevedo. — Quant à l'attribution à Cervantes de cette lourde tartine sur les fêtes de Valladolid, sans autre caution qu'un vers douteux de Góngora, c'est surtout une faute de goût. Le vers final du sonnet — *A don Quijote, á Sancho y su jumento* — peut simplement s'adresser à la folie et à la bêtise des hommages excessifs, rendus aux vainqueurs de l'Armada et aux brûleurs de Cadix ! Il peut encore faire allusion aux historiographes de ces *bazañas*. Ils furent peut-être plusieurs, le libraire Coello ayant dû distribuer son personnel en divers endroits, comme on fait aujourd'hui pour les comptes rendus des fêtes publiques. La dernière page rapporte des faits qui se passèrent quand Cervantes était déjà arrêté pour sa louche affaire d'Ezpeleta. En somme, il valait mieux, eût-il trempé dans cette platitude, la laisser où elle était. Ce ne serait qu'une des humbles besognes, *pane lucrando*, auxquelles la misère le condamnait. D'ailleurs, ce n'est pas là de la littérature, et personne ne songe à inclure dans les *Œuvres complètes* de Chateaubriand les rapports que, comme secrétaire d'ambassade, il adressait à ses chefs. (Cette note écrite, j'ai pu lire le document de Pérez Pastor (II, n° LXXVII) duquel il semble résulter que l'auteur de la *Relación* n'est autre que le chroniqueur Herrera.)

l'œuvre maîtresse, et en forment près de la moitié, pourraient être versés, les uns dans les deux longs romans, les autres dans la collection des nouvelles, sans en troubler l'économie ni en décupler la valeur. Descriptions, récits, discours, dialogues, personnages — sauf le groupe central qui reste unique, — l'ensemble et les détails du matériel romanesque s'équivalent, ou à fort peu près, dans le grand ouvrage et dans les petits qui vivotent à son ombre, comme des échoppes au pied d'une cathédrale. Tout cela est indiscutable; et même il ne pouvait en être autrement, étant donné que *Don Quichotte* embrasse presque toute la période de production de l'écrivain. La myopie des contemporains, qui, plus attentifs à la forme qu'au fond, rabaissèrent au rang moyen des autres le livre hors de pair, est une infirmité du même ordre que la presbytie des modernes qui jugent sur l'étiquette et haussent les écrits quelconques de Cervantes presque au niveau du plus grand. Ceux-là, du moins, avaient l'excuse des préjugés ambiants qui, d'abord, tenaient la prose pour une forme inférieure au vers — de là, cette éternelle chasse à la rime — et le roman pour un genre subalterne; puis ensuite la culture classique pour la condition nécessaire du métier d'écrivain. A l'égard du *Don Quichotte*, on attribue à des ini-

mitiés personnelles l'accueil froid des lettrés espagnols, qui contraste avec l'enthousiasme immédiat des étrangers. Mais le dédain de Lope s'exprimait dans une lettre intime ; les sarcasmes de Villegas et les boutades de Góngora avaient lieu à huis clos ; Argensola se contentait de ne pas applaudir ; Céspedes ne connaissait pas Cervantes qui était mort lorsque Valladares écrivait, pour mêler un peu d'amusement à tant d'ennui, le prologue méprisant du *Cavallero venturoso*. Il semble bien que ce fût une impression sincère, même chez ce gros Avellaneda qui renâclait à l'*humilde idioma* de celui qu'il dévalisait. Ces universitaires reprochaient au soldat manchot son mauvais style, de ce fait, d'abord, qu'il n'était même pas bachelier. — Nous sourions aujourd'hui de ces misères ; et, grâce au recul de trois siècles, nous trouvons si simple d'admirer *Don Quichotte*, que nous ne pouvons nous expliquer tant d'inintelligence que par l'envie confraternelle et le parti pris de fermer les yeux devant les éclairs du génie... Hélas ! restons modestes ; rappelons-nous nos propres fourvoiements, nos volte-face critiques sur Millet, sur Wagner, sur Verlaine, sur tout. Sachons d'avance que nous apprêtons à rire à nos neveux, plus encore peut-être par nos engouements d'aujourd'hui que par nos aveuglements

d'hier : car, si c'est une sottise de ne pas voir le génie là où il se trouve, c'en est sûrement une plus grande de le découvrir là où il n'est pas. Disons-nous pour être justes, même envers nous-mêmes, que l'être humain, animal d'habitudes, est condamné à souffrir d'abord de tout changement, et que son élan instinctif devant la nouveauté, forme d'art ou mets insolite, est un geste de refus. De sorte que, si l'insuccès provisoire n'est pas nécessairement le signe des « musiques de l'avenir », on peut néanmoins affirmer que le triomphe immédiat et populaire de l'œuvre géniale est dû surtout — *Don Quichotte* en est un exemple frappant — à l'alliage d'éléments communs et à l'affleurement superficiel de ces composants dépourvus de génie.

III

Nous manquons d'une étude sérieuse sur les sources du *Don Quichotte*, analogue à celles dont tous les autres chefs-d'œuvre ont été l'objet [1]. Peut-être est-elle moins indispensable que pour la

1. Je citerai comme exemple, et pour me tenir près du genre qui nous occupe, les excellentes recherches de Pio Rajna sur *Le Fonti dell' Orlando furioso.*

Divine Comédie ou l'*Orlando*; en tout cas, elle serait plus simple. On a bientôt fait le tour des accointances littéraires de Cervantes. Il nous dit bien qu'il dévorait tous les « vieux papiers » qui lui tombaient sous la main, et nous n'avons pas de peine à l'en croire; mais, outre qu'à cette époque l'Espagne n'était pas tapissée de feuilles imprimées, il ne semble pas que ses goûts l'aient porté au delà de la littérature d'imagination, espagnole, portugaise et italienne. Les bribes de latin qui lui viennent sous la plume sont des citations courantes, dont il confond souvent les auteurs et qu'il estropie quelquefois. Des anciens, il ne montre connaître directement qu'Apulée, et peut-être des fragments d'Horace, de Virgile et d'Ovide, qu'il mêle un peu. Les « clartés de tout », qu'on aperçoit dans ses livres, sont les acquisitions inconscientes de tout homme d'esprit qui a voyagé et fait bien des métiers. Il n'y a rien là qui sente l'Université ni l'étude méthodique, et les fétichistes se moquent de nous et d'eux-mêmes quand ils bâtissent *sendos volúmenes* sur Cervantes géographe, philosophe, médecin, marin, etc. En tout cas, la bibliothèque de Don Quichotte est celle que l'auteur savait à fond, et, cela va sans dire, *Amadis* et *Orlando* de préférence à tout le reste. Et c'est sur une telle base que repose un chef-d'œuvre de naturel et de réalité.

Le voilà donc, dès sa jeunesse, tout imbibé de lectures romanesques, en vers et en prose, qui se combinent avec les bouillonnements de l'âge et du tempérament poétique — car il fut bien poète dans l'âme, si le don du rythme et du mystère verbal lui fit défaut. Sans doute, il dut alors rêver de quelque « chevalerie » en prose, dans la manière d'*Amadis*, les grands sujets en vers lui étant interdits. Mais la vie lui fut sévère ; les aventures trop réelles se jetèrent à la traverse des aventures imaginées. Il connut la bohème et la *florida picardía*, avec leurs aubaines et leurs misères, qu'il regretta peut-être dans sa grasse domesticité de Rome. Il s'engagea, fut bon soldat à Lépante et à Navarin, tint à Naples une joyeuse garnison qui fit un répit dans sa longue détresse, fut pris en mer par des corsaires et emmené à Alger, où il resta cinq ans en esclavage, coupé du monde chrétien. Quand il rentra dans sa patrie, à trente-trois ans, pauvre, sans métier, presque invalide, et qu'il voulut, pour vivre, se rattraper à la littérature, la vogue des *Amadis* et des *Palmerins* était passée aux pastorales. Cervantes fit donc sa *Galatea*, qui lui valut 1366 réaux et trois sonnets. Devant ce résultat, il crut devoir se marier et essayer du théâtre, le seul genre littéraire qui alors, tant bien que mal, nourrissait

son homme. Il y obtint, assurait-il plus tard, de grand succès d'estime ; et c'est pourquoi, vers 1588, il lui fallut quitter Madrid et chercher fortune à Séville. Sans cesser de rimailler pour les joutes poétiques, — une fois il y obtint le prix, qui consistait, symbole chimérique, en trois cuillers d'argent ! — il s'occupait à diverses commissions (approvisionnements de l'armada, perception d'impôts) [1], lesquelles avaient l'avantage de lui faire courir la province, mais aussi le double inconvénient de le porter à mesurer ses vers en comptable et à tenir ses comptes en versificateur. C'est l'époque de sa vie sur laquelle ses biographes demandent à passer « comme chat sur braise » [2]. Cela signifie qu'en 1597 il fut emprisonné à Séville, probablement pour avoir manié les deniers publics comme les siens propres : je veux dire avec négligence et désordre. Quoi qu'il en soit, les documents semblent prouver que Cervantes

1. Les témoignages, procurations et autres actes octroyés par Cervantes, pendant son premier séjour à Séville (1592-1593), sont passés généralement par-devant le notaire Luis de Porras ; si celui-ci, comme il est probable, était de la famille du licencié Francisco de Porras, on aurait là une explication toute naturelle de la présence des deux ou trois *Novelas* encore inédites dans le fameux manuscrit.

2. Aribau, *Vida de Cervantes :* « Pasemos rápidamente y como sobre ascuas por este periodo desagradable. » Cela suffit à caractériser l'esprit de ces singuliers historiens littéraires et à montrer ce qu'on peut en attendre, dès qu'il s'agit de révéler des détails nuisibles à la canonisation de leur saint.

n'habita pas quelques mois, mais quelques années la prison de Séville, bien que, soumis peut-être à un régime assez bénin et avec des intervalles de liberté sous caution. C'est donc là et non ailleurs, dans ce triste gîte pour le songe, qu'il conçut le joyeux *Don Quichotte*, et même en écrivit la plus grande partie, sinon le tout, en même temps que quelques-unes de ses *Novelas* [1].

1. Voir la *Biografia* de Navarrete, les *Nuevos documentos* d'Asensio, de Morán, surtout ceux de Pérez Pastor. Il n'est pas douteux que Cervantes était en prison, à Séville, en avril 1598 ; et il semble résulter d'un document de Navarrete (*Informe del contador Ipenarrieta, en Valladolid á 24 de enero 1603, manifestando que se soltase á Cervantes de la cárcel en que estaba en Sevilla*) qu'il s'y trouvait encore, ou de nouveau, vers la fin de 1602. Il est probable que Cervantes fut relaxé et jouit d'intervalles de liberté provisoire ; mais certains documents de Pérez Pastor (II, LXXI et LXXII), qui l'établiraient, ne peuvent pas se rapporter à lui. Le second, notamment, où Cervantes s'intitule « *vecino de Sevilla* » et, en février 1599, donne quittance de 90 ducats prêtés par lui à un « don Juan de Cervantes », est absolument invraisemblable. Jusqu'à preuve du contraire, il faut croire, pour l'honneur de l'écrivain, qu'à la veille de son emprisonnement pour dettes il se trouvait hors d'état de prêter un argent qui aurait fait partie de son « découvert ». Il s'agit, sans doute, d'une affaire entre l'homonyme déjà entrevu et quelqu'un de sa famille. Les Cervantes pullulaient en Andalousie. Tout cela est à étudier de près. Quoi qu'il en soit, les documents établissent la présence ininterrompue de Cervantes en Andalousie, et principalement à Séville, pendant les années 1591-1603. C'est bien là que *Don Quichotte* a été écrit (on sait que dès les premiers chapitres, il cite des ouvrages postérieurs à 1591) ; et la « prison où il fut engendré » — comment M. Fitzmaurice a-t-il vu là une « figure de diction » ? — ne peut être que celle de Séville. L'absurde légende d'Argamasilla, qui court le monde depuis que Rios lui donna la volée, est contredite par tous les faits et ne repose sur aucun. Il faut rayer des papiers de Cervantes cette hon-

Pour nous en tenir au chef-d'œuvre, comment l'idée en vint-elle à Cervantes, et quel élément premier, imaginaire ou réel, fut-il le germe d'où l'arbre robuste devait sortir — car c'est surtout en littérature que rien ne naît de rien, et que la génération spontanée n'existe pas? Nous l'avons vu, au cours d'une jeunesse qui, au moral, ne sembla jamais finir, se gorger de poèmes et de romans chevaleresques. Or, chez un écrivain, l'acquisition intensive n'est pas désintéressée, et ce que son cerveau absorbe en excès d'éléments extérieurs, pris à la vie et aux livres, est rendu tôt ou tard, et plus ou moins assimilé, sous forme d'œuvres personnelles. La diversion produite par le changement du goût public ne pouvait être qu'un arrêt provisoire. Il y vit surtout une invitation à chercher la combinaison qui concilierait son désir d'écouler les provisions faites et son penchant aux récits romanesques, avec la préoccupation du succès et, pour tout dire, le besoin matériel d'être lu. Un passage connu du *Don Quichotte* [1] semble indiquer que Cervantes

teuse bévue. On verra plus loin ce qu'il faut penser aussi de son « admirable connaissance » du terrain de l'action, laquelle ne s'expliquerait, d'après les bons cervantistes, que par un long séjour à Argamasilla et ses environs.

1. Première partie, ch. XLVIII; voir aussi le précédent, pages 469-472 de l'édition Fitzmaurice. Tout ce dialogue du chanoine et du

poursuivit d'abord la solution du problème dans l'imbroglio d'aventures soi-disant naturelles, à la façon de *Persiles* — c'est-à-dire où elle n'était pas. La pensée d'utiliser la défroque d'un genre caduc à l'enterrement de ce genre même, en en produisant la caricature et en profitant à la fois, sans frais aucuns, des matériaux anciens et des goûts nouveaux : cette idée de la parodie et du « négatif » qui — après coup — nous paraît si simple, ne lui vint pas tout de suite ni peut-être spontanément. Il n'est pas impossible qu'il eût gardé à l'état inconscient, au fond de sa mémoire, le vague souvenir de certaine *Cavallería cristiana*, publiée vers 1570, dans sa ville natale, précisément, et présentant la contre-partie des « rêves et fictions d'Amadis et ses pareils [1] ». Cette impression perdue se raviva-t-elle soudain, comme il arrive, au choc d'une impression récente et congénère ? Pour ma part, je crois si peu à la création *ex nihilo*, que j'incline à quelque suggestion

curé est très important pour l'histoire des idées de Cervantes. Le *Persilès*, vingt fois interrompu et repris, a du aussi être commencé à Séville, et il est possible qu'à l'époque du premier *Don Quichotte*, Cervantes en eût écrit les *cien hojas* dont parle le chanoine.

1. *Cavalleria cristiana, compuesto por el M. R. P. Jayme de Alcalá, de la orden de los menores de la Observãcia. — Alcalá en casa de Juan de Villanueva. Año de 1570.* — Nicolás Antonio mentionne une édition de 1590; si la date est exacte, on aurait peut-être là le petit fait initial.

externe, celle-là ou tout autre, — discours d'un maniaque, vue d'un type grotesque, etc., — capable de donner le branle initial. Nous ne saurons jamais d'où lui vint le *Licenciado Vidriera*, ni si l'original de Don Quichotte posa devant lui ; mais il nous a laissé entrevoir sa riche collection de *locos de Sevilla*, et l'on peut penser que la genèse de l'un et de l'autre se trouverait dans ce cas de « Neptune », que conte le barbier [1], et que l'auteur connaissait bien des années avant qu'il ne songeât à l'écrire.

Quoi qu'il en soit, il est à peu près certain que Cervantes conçut d'abord le *Don Quichotte* sous la forme d'une courte nouvelle à un seul personnage central : la monographie du chevalier évocateur de chimères, pour faire pendant au licencié semeur de bons mots. On sait que, vers 1600, il avait déjà mis en train la série des *Novelas ejemplares*, et que le *Celoso*, *Rinconete*, probablement quelques autres encore, étaient écrites ou commencées. On est forcé de convenir, bien qu'il soit presque inhumain de l'écrire, que cette solitude forcée, en l'éloignant des coteries d'auteurs, servit son génie, et que cette cour de prison, avec son grouillement de vice et de misère,

1. *Don Quichotte*, II, 1.

lui révéla une mine plus riche que l'antichambre des grands. Il fut forcé d'observer ce qu'il avait sous les yeux, tout en imaginant le reste. Dans son esprit mûr pour la vérité, la franche veine réaliste jaillit et alterna, pour le moins, avec l'intarissable flux de fadaises sentimentales et oratoires qui remplit les deux tiers des *Novelas* et la moitié du *Don Quichotte*. — Ce rayon primitif, où je crois retrouver l'ébauche du roman, malgré les retouches et les raccords d'après coup, comprend les cinq premiers chapitres, et, avec son admirable début, — un des plus savoureux morceaux de l'ouvrage, — l'arrivée à la venta, la veille des armes, la délivrance d'Andrés, l'agression brutale du garçon muletier et la rentrée au logis du chevalier déconfit, forme un tout complet et un vigoureux raccourci de l'œuvre future. C'est bien une *novela ejemplar*, qui serait la mieux composée peut-être, sinon la plus intéressante du recueil, et dont on peut voir la « moralité » finale dans l'autodafé de la bibliothèque, plus tard développé et commenté en une sorte de *veiamen* à huis clos [1].

1. Il y a d'autres sutures, encore visibles, et qui permettent de reconnaître l'ancien plan et la thèse de la *novela ejemplar*. Par exemple, au chapitre IV, cette réflexion personnelle de l'auteur, — presque unique dans tout l'ouvrage, — sous forme d'une moralité ironique : *con todo esto* [*Andrés*] *se partió llorando, y su amo se quedó riendo : desta manera desbizo el agravio el valeroso don Quijote.*

Telle fut l'esquisse embryonnaire du livre ; elle nous reste à l'état de préambule dans cette première sortie du chevalier seul, qui est comme l'essai de ses aventures prochaines. Cette leçon de « morale en action » formait bien, comme j'ai dit, un tableau complet, de son pittoresque début à la conclusion édifiante. Ce petit pavillon isolé existait par lui-même, et rien ne faisait prévoir qu'il deviendrait le vestibule d'un château. Nous ne saurons sans doute jamais comment l'inspiration lui vint de reprendre la nouvelle en sous-œuvre et d'en élargir les fondations jusqu'à servir de base à un grand ouvrage. Les longs loisirs engendrent les vastes projets. Outre la réminiscence occasionnelle que j'ai conjecturée, il faut croire que l'ancien lecteur passionné des romans chevaleresques les relut ou les évoqua dans sa prison. Ce qu'on peut affirmer, c'est que, l'idée une fois venue d'agrandir son esquisse, il devait être conduit naturellement, fatalement, à dresser près du chevalier errant la figure de l'écuyer, avec, dans le lointain idéal et vague, l'image de la dame de ses pensées. Il est à peu près sûr que le souvenir d'*Amadis* et de *Roland furieux* a suggéré la folie et les entreprises du héros ; mais ce dont je suis certain, c'est que, celui-ci créé et mis au monde, Sancho et Dulcinée surgirent à sa vue,

comme des transpositions tout indiquées de Gandalin ou d'Ardian, d'Oriane ou d'Angélique — il y avait de quoi choisir dans l'innombrable répertoire!

Par un reste d'éducation scolastique, nous avons une tendance invincible à simplifier les relations des choses. Nous voulons que les rapports de cause à effet soient fixes et rectilignes, alors que dans la réalité nous les trouvons toujours complexes et progressifs. Non seulement la conception intégrale du *Don Quichotte* ne jaillit pas du cerveau de l'auteur, mais on peut affirmer que celui-ci ne vit jamais son œuvre idéale, debout et détachée du bloc, telle qu'il devait l'écrire, — encore moins telle que nous la contemplons aujourd'hui, surchargée d'ex-voto et à travers le milieu diffringent qui la transfigure [1]. Loin d'avoir été, comme on dit, coulée d'un seul jet, elle trahit la facture morcelée, inconnexe, tâtonnante, et, jusque dans les essais de raccord, postérieurs, l'impossibilité d'ajuster les fragments successifs à un plan général qui n'existe pas.

1. On pourrait même soupçonner qu'il ne la vit jamais après, et qu'il écrivait la seconde partie sans avoir sous les yeux un exemplaire de la première. On ne s'explique pas autrement ses confusions et ses oublis, et, par exemple, qu'au moment de relever les erreurs d'Avellaneda, il en commît lui-même de plus énormes encore sur les noms de ses personnages.

Cervantes n'arrive à la pleine possession du sujet que dans la seconde partie. Dans la première, il va presque au hasard, incertain du but, plus indécis encore sur les moyens de l'atteindre. Il a beau s'être repris et recommencer le livre à la deuxième sortie, après avoir complété son personnel, il doute encore de l'intérêt qui s'attachera au groupe parodique, et, timide, il accumule les épisodes, les récits étrangers au sujet, les remplissages. Tout ce qui, pour nous, affaiblit et affadit l'action, lui semble nécessaire pour la relever et l'embellir. Le dessin des deux « héros » est à peine esquissé, même au physique; c'est par des tiers et comme par reflet que nous entrevoyons la longue silhouette de l'hidalgo, et il a failli rater son écuyer en nous en faisant un tonneau monté sur échasses [1]. Si déjà le type de Don Quichotte est à peu près complet, celui de Sancho tarde à se dégager de la gangue originelle; il n'a pas encore garni sa besace aux proverbes, et sa bouffonnerie disparate flotte entre la grossièreté rustique et les mots d'auteur. Quelques aventures, d'une gaieté folle, sont justement célèbres; mais,

1. I, IX, 76 : « la barriga grande, el talle corto y *las zancas largas*, y por esto se le debía de poner nombre de Panza ó de Zancas. » — Pour Don Quichotte, c'est Dorotea (I, XXX) qui, la première, le crayonne vivement.

en général, le comique en est gros, et, décidément, le chevalier de la Manche est trop souvent battu et trépigné par des pattes trop lourdes. Enfin, l'itinéraire et le paysage sont aussi bornés que l'action est étriquée : sauf le crochet sur la Sierra Morena voisine, les aventures de *Don Quichotte* ne franchissent guère l'arrondissement de Montiel. C'est le *Voyage autour de la venta* — de cette auberge du Décaméron dont on ne sort plus, où tout le monde se rencontre, raconte son histoire, pousse son cri de « reconnaissance », ouvre des bras menaçants qui se ferment en embrassades, et qui, grâce aux curés disponibles et aux couples assortis, finit en *vicaría* sous l'œil unique, et d'autant plus écarquillé, de Maritorne.

Il convient, en effet, de bien marquer cette différence entre les deux parties de l'ouvrage, en se rappelant qu'un intervalle de plusieurs années sépare, du moins pour l'auteur, la fin de l'une du début de l'autre. La diversité d'aspect et d'exécution a été vaguement indiquée, mais non caractérisée pour ce qu'elle est réellement. En fait, la différence est celle qui sépare l'ébauche de l'œuvre définitive : la première partie est la maquette de la seconde. C'est bien dans celle-ci que la création se détache et s'achève, sous une main que l'âge déjà fatigue mais que l'expérience raffermit : c'est

ici que se développe le chef-d'œuvre, si chef-d'œuvre il y a. Composition, caractères, décor, portée du dialogue : tout — sauf le style, peut-être — a subi une transformation profonde. Au cours de ces dix ans écoulés, la plante a tellement grandi et élargi ses branches, qu'en étant toujours la même elle semble changée. La parodie indiciblement gaie, mais tout de même un peu répétée et prévue, des premières journées, a fait place à une conception plus haute du sujet : il s'en dégage comme un respect de l'auteur pour ses protagonistes [1]. Presque plus de horions ni d'avanies pour le héros, dont l'ancien délire continu, sauf quelques intervalles lucides, est devenu une obsession innocente, traversée çà et là de courts accès violents. Tandis qu'auparavant il transformait en infante l'ignoble Maritorne et détaillait ses charmes avec une emphase burlesque trop chargée, le voici qui recule devant la villageoise qu'on lui donne pour Dulcinée et se rejette sur le sortilège du magicien qui a dû l'enchanter. Il explique lui-même que ce fantôme lui suffit pour ce qu'il en veut faire : c'est une illusion avec conscience, analogue à celle de l'artiste. Son aventure des lions, d'une élégance si fière et d'un

1. La différence se marque jusque dans les titres des chapitres, beaucoup plus sobres de formules burlesques.

brio si spirituel, — si diverse de celle des outres ou des moutons, — est plutôt une « folle bravade » qu'un acte de démence caractérisée. Chez le gentilhomme au « vert caban », il reste parfait de tenue et de courtoisie. Au conflit des noces de Gamache, d'un réalisme si copieux, il observe et s'efface, n'intervenant qu'à la fin pour contenir les furieux. Sa merveilleuse vision, dans la caverne de Montesinos, est un rêve véritable, non une hallucination, et lui-même n'a pas trop l'air d'y croire, ainsi qu'il résulte de sa concession aux bourdes de Sancho [1]. La brusque attaque qui le saisit, devant les marionnettes de maître Pierre,

1. II, XLI. C'est donc bien à tort que l'auteur nous prévient que ce chapitre XXIII « doit être apocryphe ». Il suffisait de tenir l'aventure pour ce qu'elle est : un rêve de Don Quichotte, qu'on retrouve profondément endormi. C'est là une des moindres erreurs psychologiques de Cervantes, dont on a fort exagéré l'exactitude d'observation dans cette longue peinture d'une manie. Sa symptomatologie mentale est au contraire, pleine de trous et toute rudimentaire. Il se méprend, à chaque instant, sur la véritable attitude de Don Quichotte devant les excitations extérieures. J'en citerai un seul exemple, parce qu'il a été rappelé précisément par un aliéniste de grande réputation, comme une preuve que « l'immortel auteur de *Don Quichotte* qui etc., a fait en même temps œuvre d'un psychologue profond et d'un aliéniste d'instinct ». Le cas qui arrache à M. Ball ces expressions enthousiastes (*Dictionnaire de Dechambre*, article *Somnambulisme*) est celui des outres de vin (I. XXXV). C'est un accès de somnambulisme caractérisé, peut-être inconciliable avec l'état mental du chevalier ; mais passons. Réveillé à grand'peine, le premier acte de Don Quichotte, qui dans son accès a pourfendu l'ennemi de la princesse Micomicona, est de se mettre à genoux devant celle-ci pour lui rendre compte de sa victoire. Évidemment M. Ball savait mieux que moi

n'est qu'une conséquence excessive du prestige théâtral que subissent tous les spectateurs passionnés. Il ne prend plus les ventas pour des châteaux, et l'auteur en fait la remarque trop naïve [1]. Les scènes de l'hospitalité chez les ducs sont d'une mystification tellement énorme et déplaisante, que nous attribuons à ces « jeux de prince » la rechute momentanée du malheureux chevalier. Rien, pendant son séjour à Barcelone, qui soit d'un aliéné ; on le provoque niaisement, cruellement, et, malgré tout, il nous paraît beaucoup moins extravagant que son entourage n'est bête. Peu à peu la raison recouvrée règne plus ferme et plus entière à chaque étape du retour, jusqu'à la conclusion, si calme, à peine teintée de la mélancolie des choses finissantes, aux approches de l'hôte voilé que le sage revenu de tout reçoit en gentilhomme, trouvant un dernier sourire pour lui faire accueil.

que le phénomène « le plus caractéristique et le plus constant que l'on puisse observer chez les somnambules est l'oubli complet de tout ce qu'ils ont fait ou dit pendant leur accès ». Je cite ses propres paroles, et je ne doute pas que sa bévue ne soit toute littéraire, — je veux dire qu'il connaissait beaucoup moins bien *Don Quichotte* que la pathologie nerveuse. Mais comment s'étonner des sottises répandues par les cervantistes, quand on voit un homme de science procéder avec une pareille légèreté ?

1. II, LIX. Ces gauches interventions de l'auteur montrent qu'il n'était pas artiste. On croit apercevoir la grosse main de maître Pierre tenant les fils des marionnettes.

Plus marquée encore et, à mon sens, par cela même moins réussie, l'évolution du caractère de l'écuyer s'accomplit rapidement sous nos yeux, dans cette seconde partie, jusqu'à heurter parfois la vraisemblance, qui est la vérité de l'art. Tout d'abord, le type physique se fixe et restera définitif, — grâce, sans doute, à la collaboration du public, qui l'avait adopté de bonne heure et exhibé dans les joutes burlesques et les mascarades. Plus de Sancho « Zancas », mal venu, même pour le nom, et dont la silhouette dégingandée aurait fait double emploi avec celle de l'hidalgo. C'est à présent, et pour toujours, le paysan barbu, trapu, aux jambes courtes et au visage en pleine lune, dont le ventre rebondi fait équilibre à l'outre de vin qui ballotte sur son dos : le Sancho Panza légendaire qui s'avance, hilare et narquois monté sur l'âne fraternel — écuyer fidèle, lui aussi, du grave Rossinante, ce Don Quichotte des coursiers, dont on aperçoit à dix pas la croupe en arête, creusée par les jeûnes et la « métaphysique [1] ».

Tout en restant foncièrement le même, et sans dépouiller le rustaud hirsute et incongru des premières caravanes, le Sancho d'à présent s'agrège

1. Sonnet-dialogue de Babieca et Rossinante : *Metafisico estais*. — *Es que no como*.

chaque jour des éléments qui le compliquent. Il devient moins crédule, plus avisé et retors; il s'est dégrossi aux gourmades et les bernes l'ont assoupli. Sa moralité rudimentaire s'accommoderait encore des cent écus ramassés dans la Sierra Morena, et dont le propriétaire n'est pas loin, mais il en donnerait de meilleures raisons. Il ne se contente plus des gages de l'office ni du petit casuel de raccroc; son avarice paysanne s'est changée en ambition. La mégalomanie de son maître l'a gagné, mais seulement par le côté positif; et, dans les grandeurs dont il pressent l'approche, il songera moins aux panaches du pouvoir qu'à ses profits. En se faisant plus complexe, le caractère est devenu moins sympathique et peut-être moins vrai. L'impertinence de Sancho pousse plus vite que sa fortune. On sent chez lui comme un instinct de son importance artistique, qu'il compromet en faisant l'important. Il le prend de haut avec son maître, se permet de le juger, discute avec lui insolemment, au point de scandaliser les passants [1]. On se sent froissé, plus encore que des détails répugnants de la barque enchantée ou du baume de Fierabras [2], de la scène où le goujat, pour éviter

1. II, XXIV : « Espantóse el primo, así del atrevimiento de Sancho Panza como de la paciencia de su amo. »

2. Sans doute, il y avait beaucoup de cela chez nous, au XVIe siècle, et il ne faut pas trop s'estomaquer de Cervantes quand on a Rabelais

les verges, porte la main sur Don Quichotte et le jette à terre. Chez les ducs, il s'étale naïvement et fait le gros dos sous la main blanche et un peu massive de cette grande dame de l'Èbre, ne se doutant pas de ce que ces ennuyés attendent de lui. A peine dans son « île », il prend au sérieux sa royauté d'Yvetot, écrit à son maître sur un ton familier, presque protecteur, et, pour un peu, lui offrirait une petite place. C'est un bonheur que le caprice lassé des princes le rende à son bourriquet : encore une semaine, et nous verrions poindre la déplaisante bouffissure du parvenu. Mais ce n'est qu'une crise ; resté Gros-Jean comme devant, il redevient lui-même, rendosse avec philosophie sa veste à capuchon, remonte sur son âne et rentre sans effort dans la peau du vrai Sancho des dictons et des siestes sous les chênes verts.

Ce développement marque-t-il toujours un progrès ? Pour moi, j'y trouve un mélange d'observation vraie et de fantaisie dont j'hésite à louer Cervantes. Ces prétendus rehauts psychologiques

dans ses traditions littéraires. Ce qu'il y a d'extraordinaire chez nos voisins, c'est que, en cela même, le goût public ait si peu changé. On n'imaginerait jamais en France, en Allemagne, en Angleterre, un romancier aristocratique — et jésuite, par-dessus le marché — écrivant de nos jours sous ce titre : *Por un piojo*, une histoire mondaine, dans laquelle, sans métaphore, le petit objet est saisi, manié, enchâssé dans un bijou au dénoûment, dont il est, en toute exactitude, le *pediculus ex machinâ*.

me semblent surtout des lapsus, des manquements à la constance du type et au contraste avec celui de Don Quichotte, qui est sa raison d'être. Ils ne sont pas voulus ; la preuve en est dans ce fait qu'ils n'ont rien ajouté à la figure légendaire : ils sont tombés, parce qu'ils étaient inutiles et même fâcheux. Une autre preuve que ces à-coups sont des maladresses et des oublis, c'est qu'on en trouve l'équivalent dans les phrases entortillées que l'auteur, à ces moments-là, fait fleurir sur les grosses lèvres du rustre. Excepté ses kyrielles de proverbes, qui sont la joie du livre et le régal du lecteur, beaucoup des reparties de Sancho, non pas tant dans son rôle de gouverneur que dans ses dialogues familiers, sont hors de situation, fausses jusqu'à l'absurde. Il singe son maître, « rhétorise », emploie couramment le style chevaleresque et juridique, en arrive à citer Horace et Garcilaso, à parler latin [1]. Il en est, évidemment, de ses actes

1. Cervantes s'en tire par une pirouette : « Cada día, Sancho, te vas haciendo menos simple y más discreto. » Voir tout le commencement du chapitre (II, XII) où l'intention de l'auteur se laisse voir, et aussi la gaucherie excessive de l'exécution. — Les devinettes juridiques de Sancho (il nous en prévient lui-même) étaient des anecdotes courantes, comme on en trouve dans les *Patrañas* de Timoneda et les *Diálogos de apacible entretenimiento*, de Gaspar Hidalgo. De même pour les contes ; celui des moutons, notamment (répété par Avellaneda), peut être pris aux *Enxemplos* ou au *Novellino*. Fables, contes, anecdotes, bons mots : tout sortait plus ou moins du fonds inépui-

comme de ses phrases, et Cervantes, qui s'était féru de son bonhomme, lui composait ses gestes avec le même soin qu'il lui soufflait ses répliques.

C'est une grave défaillance artistique. Mais quoi! toutes les imperfections de détail se fondent dans l'étonnante vigueur du type créé; sa force est la plus forte, et comme faisait son maître, la postérité lui passe tout. C'est le miracle de ces fils du génie de ne pouvoir, une fois conçus, être affaiblis ou déformés même par les maladresses de leurs auteurs qui, à bout de voie, lèguent aux siècles futurs le soin de parfaire l'œuvre immortelle en irisant de rêve le contour inachevé. De ce rustique velu, sentant l'ail et le bouc, qui presse sur son cœur l'outre pleine et ne se dilate tout à fait qu'au Chanaan de ce poème de la faim, devant les marmites de Gamache, — un plus grand homme, certes, que le pauvre Basile! [1] — de ce maraud, poltron, glouton, égoïste, outrageux, — au fond, innocent comme un produit de la nature, — dont le jargon

sable des fabliaux. L'emploi des proverbes, comme ressource comique, n'était pas neuf : il apparaît dans la *Celestina*, et aussi dans la charmante *Dorotea* de Lope, publiée bien après, mais, semble-t-il, écrite avant le *Don Quichotte*.

1. II, xx : « *El rey es mi gallo, á Camacho me atengo.* » Et ce qui suit. Cf. dans la *Tempête*, les effusions de Caliban devant Stephano, qui lui verse des rasades : *That's a brave god, and bears celestial liquor*... La *Tempête* fut écrite vers 1612 : peut-être les deux passages sont-ils de la même heure.

n'exprime clairement que le cri des appétits physiques et l'aversion instinctive de tout ce qui ne nourrit pas : le monde, qui l'adopte parce qu'il en a besoin, va faire le symbole des exigences organiques, auxquelles on ne se soustrait pas sans danger, et il le dressera en face du simulacre de la vie idéale, non point en ennemi, puisqu'il l'accompagne et lui obéit, mais en élément complémentaire et pondérateur de ses exagérations chimériques. Et cette poésie même qu'il ignore, et dont il est le contempteur naïf, elle viendra l'arracher à la boue élémentaire où il se vautre, pour le rattacher au vieux Silène des rondes dionysiaques, qui mêle son âne aux satyres et aux nymphes du cortège de Bacchus, — toujours aviné et sommeillant à demi, mais pourtant couronné de lierre, et gardant, de son contact avec la grâce antique, comme Sancho avec la pensée moderne, un reflet vénérable et sacré.

IV

C'est là, et non ailleurs, dans la création des deux types inoubliables et universels, qu'il faut placer l'inspiration bienheureuse et le coup de

génie, en répétant le cri d'enthousiasme dont Pétrarque saluait l'apparition de sa Muse vivante :

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno... [1]

Insuffler la vie réelle à des êtres d'illusion, me semble, en effet, le grand miracle de l'art et véritablement l'ouvrage du « sixième jour » ; et j'ai grand' peur qu'en littérature comme en peinture, les descriptions et les paysages ne soient les chefs-d'œuvre d'un temps qui ne sait plus façonner des hommes. Peu importe, après cela, que Cervantes ait mis dix ans à dégager ses symboles, — dont un ou deux, peut-être, à essayer de les gâter, — ou qu'il n'ait jamais soupçonné de quelle substance immortelle l'avenir remplirait leurs flancs creux, et ce qu'ils deviendraient pour nous. Somme toute, ils sont là, debout, plus jeunes et plus forts qu'à l'heure de leur venue au monde, et ils prouvent leur vitalité en vivant toujours. Quant à cette incertitude sur la portée infinie de son œuvre, dont Cervantes fournit des preuves si accablantes, n'est-ce pas le trait essentiel du génie — qui le différencie du talent critique et assimilateur — d'être surtout instinctif, et l'aveugle Homère n'en est-il pas l'emblème éternel ? — Il vaut mieux dire sim-

1. Sonetto XXXIX.

plement, sans métaphores, que l'invention artistique implique en soi la marche hors des sentiers battus ; par conséquent, l'ignorance réelle de ce qui est au bout ; et que celui-là est sûr de ne rien trouver de nouveau, qui sait tous les chemins par où il doit passer. De ces voyageurs muets qui glissent dans la nuit, il en est un qui heurte du pied un mystérieux obstacle, qu'il ramasse sans en connaître la nature ni le contenu. Tout ce qu'on en peut dire, c'est que le voyageur élu doit être robuste et se ceindre les reins, car le poids est lourd et l'étape longue : le reste est dans la main de Dieu. Il n'a, d'ailleurs, aucune supériorité visible sur ses vigoureux compagnons. — Sans doute, dans les conditions modernes de la vie artistique, un fond d'expérience et de métier est inévitable, et un homme de génie sera nécessairement un homme de talent ; mais ce n'est pas à son habileté qu'il devra son triomphe, et l'œuvre unique, entre ses propres œuvres, reste toujours un accident et un don presque gratuit. Rabelais avait une autre puissance littéraire que Cervantes, et une autre largeur d'esprit ; il n'a pas fait la précieuse trouvaille : son Pantagruel n'est qu'un monstrueux caprice, et tout abstrait, malgré sa « haulte gresse » ; Panurge même manque de sang et de chair. Maître François est moins grand

que son rival en bouffonnerie; et ceux-là mêmes qui l'admirent et s'étudient à comprendre ses personnages, ne pourraient guère les dessiner : on les entend, mais on ne les voit pas.

Il est certain que dans le *Don Quichotte* on découvre bien autre chose encore que le couple immortel. D'abord, d'autres figures plus ou moins intéressantes, quelques-unes, comme Carrasco, Ginés, Maritorne et — dans un genre tout opposé — la charmante Dorotea, très réussies. Malgré tout, ces comparses, même les mieux venus, s'estompent aujourd'hui dans la brume, comme la légion picaresque et dramatique des poètes contemporains : ils manquent d'importance représentative, ne portent pas cet exposant mystérieux qui élève l'individu à la « puissance » du type. Seul le symbole dure; le portrait personnel, qui n'est que ressemblant, survit peu à la personne, et, en tout cas, ne nous intéresse plus. J'ai déjà signalé le heurté et le décousu de la composition, surtout dans la première partie. Mais, si l'ensemble ne tient pas, les morceaux en sont bons, et quelques-uns d'invention aussi heureuse que l'exécution en est enlevée. — On peut remarquer, dans la seconde partie, l'effacement graduel de la parodie chevaleresque, qui fait place aux scènes observées et aux larges tableaux de mœurs. Presque plus de « mou-

lins à vent », d'agressions sur les routes, d'aventures risquées et justiciables de la Sainte Hermandad. Le trop long épisode des ducs est un intermède d'opéra bouffe, avec de jolies entrées de l'espiègle Altisidora, mais où la « chevalerie » chôme absolument ; même le « duel judiciaire » de Don Quichotte avec le laquais Tosilos avorte et « s'arrange », comme si l'auteur avait assez de ces charges faciles. En revanche, dans l'itinéraire agrandi, une peinture en détrempe de la Castille et de l'Aragon, ou plutôt d'une Espagne composite, faite de traits ramassés partout, avec des échappées rapides, mais lumineuses, sur la vie des campagnes et la structure encore féodale de la société. — Du reste, aucune précision topographique ; mais, au contraire, des inexactitudes nombreuses, énormes, à chaque pas, malgré l'absence ou le vague des indications locales. L'auteur, visiblement, ignore le pays ; il se dérobe à toute description particulière et vérifiable. Il est impossible — à moins d'être Pellicer — de suivre les traces de ce vagabondage à travers quatre ou cinq provinces, pendant lequel, jusqu'à Barcelone, on ne rencontre pas une ville, un bourg connu, une rivière à traverser. Sous ce rapport, Cervantes se montre moins informé qu'Avellaneda. Son ignorance des lieux est générale et absolue, sans en

excepter Argamasilla : situations, distances, aspects naturels, rien ne concorde, n'est possible. Et quand on songe que ce sens de la désorientation, qui tient peut-être à une « faille » organique, comme le cas de l'historien Froude, est célébré depuis cent ans, par la critique péninsulaire, comme un parangon d'exactitude géographique, on frémit de l'état mental que semblent révéler de pareilles extravagances [1].

1. Même dans la première partie, et dès les premiers chapitres, qui se déroulent (comme j'ai dit) aux environs d'Argamasilla, Cervantes perd la boussole. C'est en partant de son village et en *suivant la même route* que le héros rencontre successivement ses deux aventures du Campo de Montiel (les moulins à vent) et du Puerto Lápice (le « gaillard Biscaïen »); or, le premier point est au nord-est, et le second, au sud-ouest d'Argamasilla de Alba... Mais c'est l'itinéraire de la seconde partie qui est amusant ! Je n'en marquerai que les premières étapes. Don Quichotte part d'Argamasilla pour le Toboso à la tombée du jour (il y a dix lieues), avec l'espoir d'y arriver « avant la nuit close ». Or, il marche *aquella noche y el dia siguiente*, puis encore *otro dia*, et ce n'est que le troisième soir (sans franchir le Guadiana) qu'il découvre la « grande cité ». De là, au petit matin, il continue sa route au nord, vers Saragosse. A la nuit, il fait halte dans le bois du combat avec le bachelier; le lendemain, dans l'après-midi, on arrive chez Miranda : mettons vingt lieues au moins, au nord d'Argamasilla. De ce village innommé, Don Quichotte pousse encore au nord ; mais la rencontre de deux étudiants le dévie au hameau de Quiteria : c'est là que l'idée lui vint pour la première fois de visiter la caverne de Montesinos. Il y arrive le soir même, ou fort près (à deux lieues), sans que ni l'auteur, ni le chevalier, ni Sancho se doutent que, pour cela, il a fallu rebrousser chemin, directement, et parcourir en moins d'un jour, les quelques vingt lieues qu'on a mis quatre ou cinq jours à faire. Mais cela n'est rien : la *cueva* est aux lagunes de Ruidera (dont on ne nous donne que la mythologie), endroit qui appartient à l'arrondissement d'Argamasilla, et en est

Enfin, il reste les dialogues et les discours, d'inégale valeur littéraire, mais qui contribuent presque également, les uns et les autres, au dessin et à la couleur du groupe central, dont l'auteur ne donne pas la peinture directe. Dans les seconds, il faut distinguer entre les simples *conciones* dont j'ai déjà

éloigné de quatre lieues, au sud-est. Il est évident que, si Don Quichotte était d'Armagasilla, il lui serait arrivé vingt fois par an d'aller, monté sur Rossinante et suivi de son *galgo corredor*, tirer quelques canards à Ruidera, avant son déjeuner. Voilà un spécimen, et j'en citerais cinquante, de la connaissance que Cervantes avait de la Manche. Assurément, cela ne nuit pas beaucoup au romancier, et ce n'est pas à lui que j'en ai, mais aux niais qui l'admirent à faux. Si Cervantes avait su la situation de la caverne, l'idée lui serait venue, peut-être, d'en faire, tout au début, une sorte de pèlerinage, où le chevalier aurait pu avoir la vision ou l'annonce de son odyssée : un préambule utile et de coupe classique, au lieu du crochet absurde et du hors-d'œuvre actuel. — Rien ne prouve que le lieu *idéal* choisi par Cervantes soit Argamasilla de Alba. On s'inclinerait plutôt à l'autre Argamasilla, qui en est à une quinzaine de lieues, au sud-ouest. Quand on dit « Argamasilla » tout court, c'est à celui de Calatrava qu'on se rapporte (Voir *Guzman de Alfarache*, I, liv. II, VII); c'est le seul qui figure dans la carte par provinces de Thomas Lopez (1765). C'était alors une poste de la route royale de Tolède à Córdoba, à une lieue de celle d'Almodóvar. C'est cette route, non les chemins déserts de l'est, que suivaient tous les voyageurs que rencontre le chevalier; c'était celle que Cervantes avait prise, aller et retour, dans son voyage à Séville, et les ventas del Molinillo et del Alcalde, qu'il mentionne dans *Rinconete*, s'y trouvent aussi. Il n'a jamais signalé expressément ce village « de Alba », même dans les épitaphes qui terminent la première partie; du reste, il semblait avoir oublié cette indication, si c'en est une, à la dernière page de la seconde. L'anecdote qui se lie au *Testamento*, de Quevedo, est une légende; mais il serait naturel que, vivant à Juan Abad, celui-ci eût pensé au village le plus voisin du sien; d'ailleurs, il n'en savait pas plus que nous.

parlé, et qui n'intéressent que les rhétoriciens[1], et les réflexions de l'auteur, soit qu'il les place dans la bouche de Don Quichotte, soit qu'il les émette personnellement. Il y a là de très belles pages de philosophie pratique, pleines de suc et de saveur en leur abondance nestorienne; ainsi, le morceau sur les enfants, en allant chez Miranda; ce curieux échantillon d'autocritique littéraire, chez les ducs; ou encore, son jugement sur les présages, la beauté et l'amour, qui pourrait être de Montaigne; comme tel autre, sur la poésie, pourraît être d'un Rabelais abstème et nullement enivré du vin pur de la Grèce et de la Renaissance[2].

Enfin, la mystérieuse formule « *de cuyo nombre no quiero acordàrme* » signifie uniquement que Cervantes omettait de préciser la scène pour ne pas se « couper »; elle revient presque identique dans *Persiles* (chap. X : *un lugar no muy pequeño ni muy grande de cuyo nombre no me acuerdo*), et pour désigner probablement le même endroit. Du reste, en pressant un peu, cet Argamasilla de Calatrava se heurterait aussi à des difficultés (tout d'abord le Campo de Montiel), et il vaut mieux conclure que Cervantes en parlait au hasard, ne connaissant pas mieux l'un que l'autre. En résumé, même en supposant qu'il eût traversé la Manche, avant 1588, et touché aux villages nommés, il ne lui en restait que quelques noms qui se brouillaient dans sa pauvre cervelle instable et, si j'ose dire, affligée d'une « fuite » chronique.

1. J'ai déjà cité l' « âge d'or ». Le discours des armes et des lettres, plus fameux encore, est plein de périodes oratoires admirablement filées; on en cite surtout l'invective contre l'artillerie, prise à l'Arioste (IX, 91).

2. II, XVI, XLIV, LVIII, et XVI. — La page de Rabelais (*Pantagruel*, III) reste unique d'inspiration et de joie païennes.

Mais rien n'égale, pour la sincérité de l'accent et la force pénétrante, l'exposé des devoirs des gouvernants — les premiers, s'entend ; les autres sont un résumé de « civilité puérile et honnête » à l'usage exclusif de Sancho. Sous l'imitation des lieux communs de morale classique, une émotion personnelle se fait jour et humecte d'onction inattendue l'ironie du grand railleur, — car c'est bien lui qui parle pour son compte, — du vieux bohème qui avait été dupé par la vie au point de finir par rire de tout. Quand il invoque la miséricorde, même pour les pécheurs qui n'ont droit qu'à la justice, c'est son expérience douloureuse qui crie, comme dit le poète valencien, « par la bouche de sa blessure »[1]. A la façon dont il parle des grands et de leurs bienfaits tombés de haut et enveloppés de mépris, on sent la longue rancune amassée en quarante ans d'aumônes et de sportule. La plupart des lettrés contemporains vivent comme lui dans la misère ou la domesticité, et s'y ébattent comme le poisson dans l'eau — quand ce n'est pas, ainsi que ce Lope-Mercure, comme le pourceau dans la fange. Cervantes, sous la légèreté insouciante de vieux chemineau, laisse quelquefois entrevoir l'angoisse de son avilissement et la honte des

1. Guillen de Castro, *Mocedades del Cid*, II.

métiers qu'il a subis[1]. Ce qu'il y a de plus noble et de plus vrai dans l'homme lui vient de la souffrance, et Cervantes, par moments, se montre digne d'avoir souffert.

Mais, après tout, ces passages sérieux ne sont guère qu'un assaisonnement et un surcroît dans l'œuvre parodique. C'est par la large veine comique, qui partout y circule, que le livre a vécu et que ses deux héros ont conquis le monde de l'esprit. Ce *vis comica* (pour répéter le contresens admis) est d'une richesse, d'une spontanéité sans égale. L'éternel dialogue contradictoire coule de source, copieux et transparent, sans un arrêt, sans une défaillance avec le cours tranquille d'un ruisseau sur une pente douce. Comme l'auteur lui-même, qui fait parler ses personnages sans effort et les laisse aller, il nous semble que nous attendions ce qu'ils vont dire, et que nous pourrions le trouver comme lui. C'est un prodige de naturel, où l'art s'efface, — et même l'artifice des mauvais moments,

1. Il est bien difficile de ne pas admettre une part de vérité (outre l'emprisonnement de Séville) dans les révélations du procès de Valladolid, d'où il résulterait que « *Doña Isabel de Saavedra* (la religieuse trinitaire des hagiographes !) *estaba pública y notoriamente amancebada con el portugués Simon Mendez* ». Il y a aussi le manuscrit du *British Museum* (publié par Gayangos dans la *Revista de España*, tomes 97-99) qui montre Cervantes sous le jour d'un pilier de tripot. Hélas, hélas !...

— pour faire la place libre à l'éternelle vérité qui surabonde et à l'incomparable santé de ce rire enfantin. Sans doute, cette vérité-là n'est jamais transcendante ni même très nouvelle, et l'ironie appuyée appelle moins le sourire discret que le gros rire épanoui. Il suffit de contempler la largeur de la nappe liquide pour en mesurer d'avance la médiocre profondeur. On est ici le plus loin possible des abîmes coupés à pic d'un Pascal, ou des brusques éclairs d'un Shakspeare, qui ouvrent tout le ciel et illuminent tout l'horizon. C'est par sa hauteur modérée que l'observation de Cervantes est pleinement humaine, c'est par sa franchise sonore et sa limpidité que cette moquerie heureuse et cordiale est accessible à tous. Bonne comme le pain et fraîche comme l'eau, elle est un élément de vie plus qu'une forme d'art; et l'on pourrait presque dire que la folie de Don Quichotte et la sagesse de Sancho ne sont pas plus de la littérature que l'eau et le pain ne sont des mets.

Cette sagesse mitoyenne se résume dans les proverbes populaires, qui en sont l'expression habituelle et adéquate. Or, je vois dans ce détail de forme — et il me semble qu'on ne l'a jamais dit — une explication complète de la portée de l'œuvre et de son immense popularité. Le *Don Quichotte* est un énorme et multiple proverbe en action. D'où

provient, en effet, la miraculeuse vertu de ces dictons universels et millénaires, que tous les peuples se sont prêtés ou ont tirés du fonds commun d'un vague Orient, et qui constituent aujourd'hui encore, à la campagne, à la ville, dans les ateliers, dans les salons, dans les académies, l'argument décisif auquel, sur le coup, on ne réplique pas — à moins (ce qui d'ailleurs est facile, car il y en a toujours deux ou trois de rechange sur chaque question) qu'on n'en ait sous la main la contrepartie? Du pouvoir de l'image. Sous une coupe axiomatique, à vive arête, souvent rimée, on présente une image familière et concrète, qui a l'air de correspondre toujours à une vérité abstraite, parce qu'elle y correspond quelquefois. Telle est la « sagesse des nations ». Éclose, comme le conte et la fable — qui n'est qu'un proverbe développé — aux longues veillées d'hiver, au coin du feu[1], elle nous arrive revêtue du double prestige de la vieillesse et du lointain, en métaphore colorée, animée, qui fait tableau dans l'imagination enfantine et ne s'efface plus. Devant cette souveraineté symbolique toutes les conditions intellectuelles sont égales, car elle commence à régner sur nous

1. Le plus ancien recueil de proverbes espagnols s'intitule : *Refranes que dicen las viejas tras el fuego.*

tous à l'âge où ces conditions n'existent pas. Le proverbe, donc, s'impose à l'humanité par son relief commode, son éclatant raccourci qui dispense de la preuve en la résumant, son image frappante et spécieuse qui nous amuse comme un jouet et nous sert comme un outil; son autorité persuasive, fondée sur une pensée toute faite qui ne coûte rien et s'applique à tout. Je trouve, en dehors des scènes purement plaisantes, que la philosophie de Don Quichotte et de Sancho Panza est du même ordre que celle du *Loup et l'agneau*, et que les moralités qu'on tire de ces « cent actes divers » correspondent tout à fait aux « refrains des vieilles devant le feu ». Certes, arrivés à l'âge d'homme, nous n'ouvrons plus *Don Quichotte* pour penser, pas plus que nous ne nous mettons à apprendre des collections d'adages; mais nous l'avons ouvert et appris à l'âge où l'on ne pense pas, — et, pour l'immense majorité de la foule humaine, cet âge heureux ne finit jamais.

La gloire de Cervantes est dans cette prodigieuse trouvaille; son génie, dans l'instinct impérieux qui, faisant taire ses préférences de romancier à la suite et les suggestions du goût régnant, l'empêcha de rejeter au néant le groupe embryonnaire que la fortune lui poussait sous la main pour le transmettre à la postérité, seule capable de l'ache

ver et de le comprendre. Il fut le porteur à peu près inconscient et irresponsable de cette Bonne Nouvelle, et nous serions tenté de lui dire, comme dans le vieux romance qu'il savait par cœur :

Mensajero, sois, amigo,
No mereceis culpa, non [1] ...

Après cela, il faut répéter que Cervantes ne manquait pas de talent. C'est avec son talent seul qu'il a fait, à l'heure même de *Don Quichotte*, son inextricable *Persiles*, « sylve d'aventures », comme on eût dit alors, où le Petit Poucet sèmerait en vain ses cailloux, soigné, léché, d'une admirable écriture calligraphique ; mais qu'on ne doit pas comparer aux *Guerras de Granada*, au fougueux *Español Gerardo*, — si vivement exquissé malgré son maniérisme, — ni même à *Lazarille*, à *Guzmán*, à *Marcos de Obregón*, au *Diablo Cojuelo*, et à dix autres romans picaresques que personne ne lit plus — que dans Lesage.

1. C'est la leçon acceptée par Cervantes (*Don Quichotte*, II, x). Celle du *Romancero General* (Rivadeneyra, X, 434) me semble moins acceptable encore. Il est probable que la vraie leçon serait : *Mensajero sois, amigo — non avedes culpa, non.* D'ailleurs, les changements d'assonance et de style montrent que ce prétendu romance 654 est composé de fragments de deux romances différents sur le même sujet. Le début est plus moderne que le discours de Bernardo del Carpio.

En tout cas, de ce talent monnayable et journalier, il en avait plus qu'Avellaneda, à qui nous arrivons après ce long détour. Mais, comment résister au magicien souriant et débonnaire, à ce vieux Père Noël dont chaque visite est l'annonce d'une pluie de jouets, si abondante et si variée qu'il en réserve même à ceux qui ne jouent plus? Partout où Don Quichotte se présente, il prend, comme chez les ducs, le haut bout de la table; la place d'honneur est celle où il s'assied : il n'y en a plus que pour lui [1]. D'ailleurs, la suite d'Avellaneda ne comporte pas une longue analyse; comme j'ai dit plus haut, c'est une tentative presque partout manquée, et qui n'est guère présentable que dans les endroits le plus directement pris à Cervantes, c'est-à-dire là, précisément, où la contrefaçon fait double emploi.

Avellaneda prend son héros au point même où Cervantes l'a laissé, à la fin de la première partie. Les soins de son entourage l'ont remis sur pied;

1. C'est ainsi qu'on a l'habitude de rapporter la jolie anecdote. En réalité, c'est une niche de Sancho à l'adresse de son maître qui fait des façons pour accepter la place d'honneur : « Pas tant d'histoires, not' maître : allez, le haut bout de la table sera toujours celui où les ducs se mettront! »

la raison est revenue, bien instable, hélas! et pareille à un oiseau que le premier geste fera partir. Le seigneur Quixada lit le *Flos Sanctorum* de Villegas[1], va à la messe tous les jours, et, le dimanche, après vêpres, s'entretient sur la place avec les notables de l'endroit. Mais, tout à coup, un groupe de chevaliers grenadins débouche sur la place, en route pour le tournoi de Saragosse. On les héberge; Quixada, pour sa part, reçoit don Alvaro Tarfe, qui sera le « duc » de l'histoire; on s'attarde à causer, trop; le lendemain, au moment de partir, le voyageur laisse en dépôt à son hôte une belle armure neuve de Milan : et voilà Don Quichotte ressuscité! Il appelle Sancho, prépare l'équipée, s'approprie sans façon les armes damasquinées et, plus reluisant qu'un soleil, prend à son tour le

1. On sait que Antonio de Villegas préluda au *Flos Sanctorum* par la *Comedia Selvagia*, dixième imitation de la *Celestina*, et moins près de l'œuvre originale que de sa suite par Feliciano de Silva, l'homme *á la razón de la sinrazón*, tant moqué de Cervantes. Villegas, qui l'admirait éperdument, exagéra encore ses extravagances; toute la *Selvagia* est du goût suivant — sauf les passages qui pourraient être d'Arétin : « ¡ Oh, vida sin vida, pues viviendo paso vida de muerte! ¡Oh muerte sin muerte, pues, etc.! ¡Oh pena sin pena, pues, etc., etc.! » Tout le mysticisme espagnol confine, littérairement, à la *Celestina* d'une part et à *Florisel de Niquea* de l'autre. Loyola est un Don Quichotte religieux qui a conquis son « royaume de Trébizonde », et ce fut par les romans de chevalerie qu'il prépara sa grande « sortie ». Le style des grands mystiques garde tout le pailletage contemporain; par exemple, la fameuse glose de sainte Thérèse : *Vivo sin vivir en mi*...

chemin de Saragosse. Ce début est un des meilleurs morceaux du livre; l'auteur a reçu les types tout faits et n'a pas eu le temps de les gâter. Du reste, aucun autre incident de route qu'une lourde répétition de la venta de Maritorne, et, tout près de Calatayud, la conquête d'une melonnière au prix d'une rossée. On a voyagé six jours sans rien trouver ni voir; l'auteur connaît encore moins la Castille que Cervantes; mais, en Aragon, il se sent, au contraire, sur son terrain. Il décrit ecAta, nous y montre un curé tout pareil à celui d'Argamasilla, et, le lendemain, fait pénétrer son monde dans la capitale aragonaise. A peine entré, Don Quichotte renouvelle la scène des forçats délivrés; il est tiré de la prison par Tarfe et ses amis qui l'emmènent avec eux pour s'en amuser quelques jours. Les joutes sont passées, au grand désespoir de Don Quichotte; mais il arrive à temps pour une course de bague, où il sera proclamé vainqueur après avoir enfilé l'anneau, — à une coudée près. Sans faire tableau, cette grande scène du Coso est pleine de détails observés, mais qu'on retrouve dans tous les comptes rendus contemporains. J'ai déjà signalé la contamination, dans la seconde partie de Cervantes, de quelques scènes d'Avellaneda; celle de la tête enchantée, notamment, semble dériver du « Bramidan » de Saragosse.

C'est une faiblesse du grand homme, analogue à celle d'un fort créancier qui se ferait payer l'omnibus par son débiteur. Et c'est la première partie du livre, la moins mauvaise — sauf, dans la suivante, un conte mystico-sensuel que je m'accuse de goûter, et qui, d'ailleurs, n'est pas d'Avellaneda.

Don Quichotte et Sancho prennent le chemin de Madrid, refont les mêmes étapes, ramassent un soldat et un ermite, aussi légers d'argent que de bagages, rencontrent sous un bouquet de saules deux chanoines et un échevin de Calatayud : et c'est là, pendant la sieste, que le soldat Bracamonte et l'ermite paient leur écot en monnaie de cordelier. Le conte flamand du premier est répugnant et absurde [1]; mais celui de l'ermite ne manque pas de saveur espagnole, quoique — ou parce que — Notre-Dame du Rosaire y joue un rôle qui semble taillé plutôt pour celle de Lorette. Comme il contient des éléments utiles à notre procès, j'en dirai quelques mots.

C'est l'histoire d'une jeune abbesse de Burgos ou d'Avila (on ne précise pas, mais nous sommes en Vieille-Castille) qui rompt ses vœux pour s'être

1. Il est fondé sur une méprise nocturne qui rappelle curieusement celle de *Patrie !* le drame de Sardou, qui se passe dans le même temps et à la même époque.

trop attardée au parloir avec le beau don Gregorio, son ami d'enfance. La chère innocente prend feu comme l'amadou, si bien que c'est d'elle que naît le projet de fuite. On se prépare de part et d'autre. Avec cette immoralité ingénue, qu'on retrouve dans toute la littérature espagnole de l'époque, parce qu'elle était dans les mœurs, Gregorio force le coffre de son père et saigne les vieux amis, pendant que l'abbesse, de son côté, se procure encore plus simplement des fonds dans son église. Ainsi lestés de quelques milliers de ducats, ils s'échappent une nuit, à cheval, et galopent jusqu'à se mettre hors d'atteinte. Or, avant de quitter son couvent, la nonne affolée, mais pure encore, a traversé la chapelle sombre, s'est agenouillée devant la Vierge du Rosaire, et là, dans une prière trop longue, mais d'un sentiment exquis, elle sanglote sa détresse, se déclare vaincue, et confie à la Mère de miséricorde le troupeau désormais orphelin qu'elle abandonne lâchement. Et on sent que la bonne Vierge lui pardonnera, comme nous l'excusons, parce qu'elle est sincère, qu'elle subit humblement la fatalité de la passion, et que, nous le prévoyons — car, sous l'amant satisfait, il y a toujours un pleutre qui se réveille vite, — elle sera lavée par la souffrance, avant de l'être par le repentir. — Ils s'établissent à Lisbonne, mènent grand train,

bals, fêtes, esclaves, bijoux pour elle, chevaux pour lui, et ils voient bientôt le fond du sac. On fait argent de tout pour lutter encore quelques semaines, enfin le fou laisse au tripot ses derniers ducats, et jusqu'à sa cape. Ils partent, à pied; se réfugient à Badajoz, où Gregorio vend sa maîtresse à un seigneur de la ville et, finalement, la plante là, comme on s'y attendait. Luisa roule au fossé; et c'est de cette misère qu'elle remonte au jour. Elle s'arrache à son infamie et, toute seule, chaussée d'alpargates, mendiant sur la route, dans le froid, la faim et le reste, regagne son pays et tombe, une nuit, épuisée, devant son monastère. Elle s'étonne d'en trouver la porte entr'ouverte; elle franchit le seuil, pénètre dans la chapelle, et reconnaît, à la lueur d'une lampe, son trousseau de clefs aux pieds de la Vierge, qui lui pardonne, interminablement. Elle retrouvera dans sa cellule sa robe et sa crosse d'abbesse, car, pendant son absence, c'est la Vierge elle-même qui a pris sa figure et rempli ses fonctions. On appelle à matines, et la pécheresse recouvre sa place au chœur... Il y a encore le repentir parallèle de Gregorio, qui ne nous intéresse pas; et toute cette conclusion nous semble traînante et manquée, parce que nous envisageons l'histoire par son côté humain et passionnel, au lieu d'y chercher l'exemple édi-

fiant et l'argument en faveur du Rosaire, unique but du narrateur [1].

La quadrille reprend sa route, et c'est alors qu'on rencontre dans un bois, attachée à un arbre et poussant des hurlements à la lune, une horrible mégère, la « Balafrée », de son nom de guerre, et tripière de son plus honnête métier, dont notre chevalier fait immédiatement, et pour toujours, sa « reine Zénobie ». Jusqu'à la fin, il va traîner à sa suite cette vieille épave des *mancebías* d'Alcalá, aussi répugnante de corps que d'âme ; il la substituera à la saine villageoise du Toboso, accablera cette souillon de taverne, dont Sancho ne veut pas,

1. Ce conte édifiant des *Felices Amantes* était très connu ; on en trouve des traces un peu partout, depuis un *Enxemplo* de Juan Manuel, qui en rappelle l'essence, jusqu'au théâtre de Tirso et de Calderon. C'est un cas « exemplaire » de cette doctrine mystique (qui, en Espagne, atteint son état aigu) que, même sans les œuvres, la foi rachète tout, celle-ci fût-elle une pratique particulière et presque machinale, comme dans la *Devoción de la Cruz*. — L'original est du cistercien Césaire, qui l'écrivit vers 1200. Il fut reproduit dans le *Magnum Speculum* de Jean Le Maire ou Major (fausse attribution), où il figure comme exemple XIX du groupe consacré à Marie (p. 459 de l'édition de Cologne, 1747), sous la légende : *Maria Virgo Beatricis* (tel est ici le nom de la religieuse) *monialis apostatæ loco, custodis officio fungebatur*. Mais c'est dans le *Discipulus* (comme il l'indique lui-même) qu'Avellaneda l'a pris ; c'est-à-dire dans le recueil du dominicain Jean Hérold, connu sous le surnom de « Disciple » (de saint Dominique). J'en ai sous les yeux une réimpression de 1728, sous le titre de *Discipulus redivivus*, etc. L'histoire de Béatrix (p. 867, exemple 660) reproduit à peu près le texte de Major. Le chanoine d'Avellaneda nous dit que le livre « *es bien conocido y aprobado* » : or, il fut mis à l'index.

de déclamations amphigouriques et niaises à lever le cœur; — et le livre en reste si avili, le burlesque en descend si bas, qu'on hésite à poursuivre. D'ailleurs, aucune aventure divertissante, aucune invention. A Sigüenza, à Alcalá, dans toutes les villes qu'on traverse, et que l'auteur connaît bien, ce sont les mêmes scènes intolérablement répétées : les gamins qui huent le cortège de carnaval, les habitants qui s'attroupent et auxquels Don Quichotte adresse son inévitable boniment stéréotypé. A Madrid, on retombe dans les grossières exhibitions de Saragosse; et don Álvaro reconnaît l'hospitalité d'Argamasilla et montre sa noblesse grenadine, en faisant enfermer dans l'épouvantable *Casa del Nuncio*, de Tolède, le pauvre fou qu'il n'a pas peu contribué à achever.

Le véritable délit littéraire d'Avellaneda, et qui m'indigne beaucoup plus que sa manœuvre même, est d'avoir encanaillé le sujet. Ce que nous voyons dans *Don Quichotte*, et que j'ai tâché d'indiquer, il s'est bien gardé de l'y apercevoir. Sa grosse facilité de scribe à tout faire s'est tournée exclusivement vers les basses parties du modèle : les scènes d'avanie et de turpitude, les grotesques harangues qu'il exagère intolérablement, les horions donnés et reçus, les farces de rouliers et

pour rouliers qu'il épaissit encore d'indécences et surtout d'incongruités, car il nous dégoûte beaucoup plus qu'il ne nous scandalise. Ses ventas sont des bouges grouillants de vermine, sentant la crapule à plein nez, avec des logeurs assortis à la loge, et des habitudes dignes des habitués. C'est bien ici que « Sancho » correspond à sa signification populaire [1] ! La repoussante malpropreté de l'écuyer s'est transmise à son maître, et c'est la crasse, non la poussière du chemin, qui souille le visage de l'hidalgo. Du reste, aucun intérêt dans la fable vulgaire, qui oscille entre l'ignoble et le plat : on a tout le relent du genre picaresque, sans la fantaisie pittoresque et bohème qui jette un rayon de soleil sur les haillons ; la nausée commençante s'achève en bâillement. Les taches qui déparent le tableau de Cervantes sont ici le fond et la substance de la composition. Rien de ces dialogues savoureux dont, auparavant, les deux héros remplissaient le vide des étapes et qu'ils scandaient au pas tranquille de leurs montures. Ils n'osent plus rester seuls, et, n'ayant rien à se dire, ils s'entourent de comparses pour diviser l'ennui. Les aventuriers sans aventures

1. Sancho était le surnom populaire de « l'animal qui se nourrit de glands ». On reviendra sur ce sobriquet dans le chapitre des « preuves ».

traînent d'une ville à l'autre leur morne Roman comique, avec le seul but visible de faire la parade aux badauds et d'être le plastron de seigneurs imbéciles. Nous nous plaignions, avec Cervantes, que la contrée fût un peu vide d'habitants ; ici, c'est le paysage qui manque : jamais une vision de douceur champêtre, une oasis de verdure et d'eau dans ces arides déserts, une halte fraîche sous les futaies, dans l'ombre claire des soirs d'été, au milieu des soupirs des feuilles qui soulignent le silence et bercent le sommeil. Et, sans doute, Cervantes ne les prodigue pas ces tableaux de poésie réelle, qui n'ont rien de commun avec ses « fontaines cristallines » et ses « oiseaux roucoulants », pris dans les livres ; mais il s'arrange pour les suggérer. Le lavoir de Sanchica, avec la fillette aux jambes nues, courant ébouriffée devant le page, nous reste dans les yeux comme un Corot plus agreste; le Toboso endormi n'est dessiné que de traits vulgaires, et pourtant la sensation totale est aussi pénétrante, aussi puissante que celle du *Nox erat* de Virgile. Nous emportons ainsi du chef-d'œuvre vingt coins de nature que l'auteur n'a pas dépeints, mille souvenirs de paroles qu'il n'a point dites, — et c'est peut-être le mystère du génie de donner l'impression des choses sans les décrire.

D'ailleurs, je ne fais pas difficulté d'avouer — et je crois l'avoir indiqué en passant — qu'Avellaneda n'a pas l'ordure pénible ; il se débrouille et se débraille sans effort. Une grosse verve joviale circule dans son récit; et même, çà et là, il laisse l'idée que sa caricature d'un sujet qui était déjà une parodie, est une lourde méprise avant d'être un échec. Ainsi que d'autres pindarisent, il s'est appliqué à « vulgariser », et il est possible que sa bambochade dépose contre son goût plus encore que contre son talent. Sous le maraudeur littéraire qu'il est resté, et qui semble aussi dénué d'invention que de tenue, peut-être découvrirait-on un *letrado* [1] intelligent et souple, né pour faire mieux que ce triste métier. Sa langue, en général, est meilleure que son « style »; et, s'il est certain que l'abondance de celui-ci rappelle trop la large écuellée de soupe du couvent, chère aux anciens écoliers de la *Tuna*, il n'est pas vrai que celle-là soit un patois aragonais, ainsi que l'ont répété les mêmes pédants qui admirent Cervantes jusque dans ses bévues. Certes, Avellaneda n'est pas affecté; on ne pourrait sans injustice lui refuser le naturel parfait — pas plus qu'à Paul de Kock. Mais peut-être convient-il de ne pas insister sur ce

1. En son double sens espagnol d'homme de lettres et d'homme de loi.

mérite ; en le louant d'avoir évité les pointes et les *conceptos*, les agaçantes jongleries verbales d'un Velez-Guevara ou d'un Quevedo, on a un peu l'air de savoir gré à Sancho de ne pas empester l'ambre et l'iris...

J'arrête là ce bref aperçu du roman d'Avellaneda dont toute l'importance, évidemment, repose sur le double fait d'être une imitation du *Don Quichotte* et d'être écrit par un inconnu. Tel un héros de bal masqué, qui intrigue tout le monde sous son pourpoint de « patricien de Venise », parce qu'on ne sait pas au juste si le déguisement recouvre un prince ou un clerc d'huissier. J'aurai à revenir sur plusieurs détails du livre, en discutant quelques-unes des hypothèses mises en avant par la critique. Il semble que le peu que j'en ai dit m'autoriserait à écarter dès à présent les noms les plus célèbres, étourdiment jetés dans le débat. Je n'en ai pas le droit, et je suis heureux de ne pas l'avoir ; car ce qui importe ici, bien plus qu'Avellaneda et son état civil, c'est de donner la chasse à ces déplorables méthodes critiques, qui consistent essentiellement à répéter des riens sonores et à régler la marche de l'esprit sur celle des feux follets. Cela dit, abordons sans plus tarder à l'île rabelaisienne des Lanternes.

V

Même en négligeant quelques conjectures trop fantaisistes des batteurs de buissons, il n'y aura pas lieu de s'attarder à celles, des quatre ou cinq restantes, qui n'ont pour elles que la réputation des candidats ou de leurs mainteneurs. La méthode générale de ces ingénieuses élucubrations consiste, nous l'avons dit, à faire choix d'un nom contemporain, puis, grâce à quelques menues coïncidences mêlées de fortes entorses à la logique et à l'histoire, à mettre l'adversaire au défi de démontrer que l'élu « n'a pas pu » commettre le plagiat. L'*onus probandi* retombe sur la tête des contradicteurs ; et c'est un genre d'alibi pareil à celui de l'accusé qui ripostait aux dépositions des témoins qui l'avaient vu, en offrant d'en amener une douzaine qui ne l'avaient pas vu. Heureusement que les avocats s'entre-dévorent et, ce faisant, déblaient un peu le terrain. Chaque plaidoyer n'est peut-être pas très bon en soi, mais il suffit d'ordinaire à mettre en relief les absurdités de la partie adverse. M. Menéndez y Pelayo, par exemple, dont la défense de Lamberto est tout ce qu'on peut rêver, déboulonne assez convenablement les candidatures de Blanco de Paz, Schöppe,

n'était guère plus libre que celle du contrefacteur qui décalque une écriture. Donc, je résiste un peu à ces considérations d'ordre littéraire ou psychologique, quand elles se présentent isolées, tout en faisant grand cas si elles accompagnent et corroborent des raisons d'un autre ordre. La cavalerie seule n'a jamais gagné une bataille, mais elle contribue à les décider toutes, à la fin, et après que d'autres masses plus compactes ont donné. Il est possible que Lope, Argensola, Tirso et Alarcon n'aient pas commis cette rapsodie parce qu'ils étaient capables d'écrire les ouvrages qu'ils ont signés; mais j'en serais plus sûr encore si on me prouvait, pièces en main, qu'ils se trouvaient, en ces années 1611-1613, à peu près hors d'état de la commettre. Or, ce sont ces alibis concluants et ces arguments irréfutables que les critiques espagnols se préoccupent le moins d'établir. A cette distance des sources, j'y suis, naturellement, moins propre qu'eux; j'essaierai pourtant de montrer la voie, sans me croire tenu de m'y engager bien avant, puisque je pense avoir découvert par ailleurs le vrai coupable.

Ce qu'on peut dire d'abord de Bartolomé Argensola, c'est qu'il partit pour Naples en 1610 [1] et qu'il

1. La lettre de Lupercio aux députés d'Aragon, leur demandant, comme annaliste du royaume, l'autorisation de résider à Naples, est

y demeura, sans autre interruption qu'un court voyage à Rome, jusqu'en 1616. Il y était attaché au secrétariat du vice-roi Lemos, dont Lupercio était le chef. On sait que les deux frères, très puissants dans l'esprit du maître, furent chargés par lui d'organiser le personnel, avant le départ de Madrid. Cervantes était l'ami des Argensola ; il laisse entendre qu'il reçut la promesse d'être emmené. Peut-être leur arracha-t-il une défaite, mais l'idée ne put leur venir sérieusement d'adjoindre à l'ambassade ce pauvre vieillard infirme et battu de l'oiseau. Cervantes, il faut le dire, était peu décoratif, et le contraire d'un bel esprit académique et d'un poète de cour. Ils le firent inscrire et le maintinrent sur la liste des protégés du comte de Lemos, alors que, certainement, il était en leur pouvoir, et peut-être dans leurs attributions, de l'éliminer, avant ou après le *Viaje del Parnaso*. — Avellaneda se plaint des critiques de Cervantes : celui-ci avait comblé Argensola d'éloges; il dit qu'aucun grand n'accepterait les dédicaces du manchot : elles arrivaient à Naples,

du 9 mars 1610. On sait que, Lupercio mort (mars 1613), Bartolomé lui succéda comme secrétaire général à Naples et comme annaliste d'Aragon. La date de son retour est celle du retour de son maître. — Parmi les défenseurs de cette candidature, on trouve M. Germond de Lavigne, traducteur d'Avellaneda et auteur d'un excellent *Itinéraire de l'Espagne*.

adressées au vice-roi qui les récompensait, probablement par l'intermédiaire d'Argensola; enfin, Avellaneda révèle clairement, et son pseudonyme le confirme, qu'il était sollicité par le maigre profit de sa besogne : Argensola, déjà riche, jouissait en outre de deux emplois grassement rétribués. Cela dit — et j'abrège — il est permis de se demander s'il est admissible que le classique recteur (curé) de Villahermosa interrompît ses Histoires et ses épîtres morales pour perpétrer ce larcin; si, le faisant, cet écrivain précis et châtié eût tout à coup perdu ses qualités de style [1]; si, enfin, se trouvant à l'étranger et désireux de se dissimuler, il eût choisi Tarragone (presque Saragosse) comme lieu de publication, à l'époque même où il sollicitait du Consistoire, contre de graves concurrents, la charge d'annaliste, que la mort de son frère laissait vacante. C'est ici que les raisons littéraires sont à leur place, pour compléter les raisons de fait et entraîner la conviction.

L'attribution de la chose au poète Alarcon a

1. B. Argensola a écrit quelques-uns des plus beaux sonnets de la langue, surtout comme facture; les quelques vers qu'Avellaneda a insérés dans son roman sont d'une platitude et d'une gaucherie incomparables; il y en a même de faux et qu'il est à peu près impossible de scander comme des hendécasyllabes; par exemple, le 5e de Pero Fernández et le 2e de la chanson de Japelin. On connaît le mot de Lope sur le style irréprochable des Argensola.

été inventée de toutes pièces par don Adolfo de Castro, grand lanceur de pétards littéraires, et qui s'est rabattu sur l'auteur de la *Verdad sospechosa* avec le même entrain et la même absence de conviction qu'il employait naguère à démontrer par A plus B la paternité d'Aliaga [1]. C'est un simple mystificateur qui, partout ailleurs qu'en Espagne, aurait difficilement trouvé un éditeur pour ses *andaluzadas*. Ses « preuves » en faveur d'Alarcon consistent en quelques rencontres de mots : des formules courantes, des tournures banales et des clichés qu'il est impossible de ne pas découvrir dans tous les auteurs contemporains. D'ailleurs, aucun souci de la vérité ; et l'on est un peu humilié d'avoir à mentionner de semblables balivernes, servies par un loustic à des badauds. — Il suffit de rappeler que Cervantes avait terminé son premier *Don Quichotte* lorsqu'Alarcon était encore sur les bancs de Salamanque. Celui-ci ne fit jouer sa première pièce que bien après son retour du Mexique, vers 1614.

1. A raison du sérieux que démontrait son *Buscapié*, D. Adolfo de Castro fut choisi pour diriger la collection des *Filósofos* de la bibliothèque Rivadeneyra ! Dans ses *Obras inéditas* de Cervantes (toutes apocryphes ou dignes de l'être), il a bien fait de coudre sans façon son plaidoyer en faveur d'Alarcon à la suite de celui *pro* Aliaga, car les deux se valent et ne se font aucun tort. Mais quels procédés ! on se croirait au moyen âge.

L'omission de son nom, parmi la *poetambre* du *Voyage au Parnasse*, est à peu près aussi surprenante que celle de Quintana ou Cienfuegos : il n'existait pas encore, littérairement. Il n'est pas probable que les deux écrivains se soient jamais vus, encore moins parlé [1]. Du reste, Alarcon était l'ennemi de Lope, et il tira de Cervantes les sujets de ses premières comédies. C'est ainsi que l'Avellaneda mexicain a pu se trouver atteint par les critiques du *Don Quichotte* ou les oublis du *Voyage*, prendre la défense de Lope qu'il détes-

1. L'historiette des prétendues relations amicales du vieux Cervantes et du jeune Alarcon, à Séville (FERNANDEZ-GUERRA Y ORBE, *Alarcon*, VI), prouverait seulement que le second ne put pas écrire le prologue injurieux d'Avellaneda Mais ces rêveries ne sont fondées que sur la *Carta à Astudillo*, dont j'ai démontré le caractère apocryphe. Toute cette biographie d'Alarcon est un tissu de fables. Voir, par exemple, ce que l'imagination du biographe brode sur le thème du voyage d'Alarcon à Mexico. Il s'est embarqué sur la même flotte qu'Aleman (avril 1608) : donc, ils étaient du même bateau; et il part de là pour nous décrire, en son style vieillot et empanaché, la vie des deux « amis » à bord : occupations, causeries, sans oublier les costumes; il les a vus, il y était. Or, la flotte de 1608 fut exceptionnellement nombreuse : elle ne comprenait pas moins de 60 navires; la probabilité de la rencontre fortuite serait de 1/60. Mais il était de règle (VEITIA, *Norte de la contratacion*) que les fonctionnaires ne fussent pas mêlés aux passagers ; les premiers voyageaient sur les *naos* de guerre, et les autres dans le convoi. Aleman était employé (*criado de S.M.*) et, comme tel, fit le voyage sur le même galion que le corregidor Góngora, qui nous a transmis ces détails (GALLARDO, *Ensayo*, IV), et s'étend sur l'auteur de *Guzmán* et bien d'autres, sans faire, naturellement, aucune mention d'Alarcon. C'est ainsi qu'ils écrivent l'histoire.

tait contre Cervantes qu'il admirait, et, à peine débarqué à Séville ou arrivé à Madrid (novembre 1611), bâcler en quelques mois son volume, avec descriptions détaillées de l'Aragon, qu'il ne connaissait pas, et force aragonismes; puis, enfin, s'entendre avec les gens de Tarragone pour l'impression et la mise en vente du produit! Après cela, je crois qu'il est inutile d'insister sur le contraste des styles.

La candidature un peu abandonnée de Tirso de Molina a été reprise par doña Blanca de los Rios, qui, dans la *España Moderna* [1], est venue rompre trois aiguilles à tricoter pour le frère de la Merci. Je dis trois, m'étant arrêté au troisième article, sans que la « *laureada escritora* », après dix longs mois écoulés, donnât des signes certains d'arriver à la démonstration qu'elle annonçait dès le début du premier. Si elle a continué, comme je le crains, je lui demande pardon d'avoir l'air de lui brûler politesse; mais je n'ai reçu de Madrid, entre autres publications cervantistes, que les trois numéros cités. D'ailleurs, et quoique bien des choses soient possibles à la logique féminine, il me paraît difficile que doña Blanca revienne directement sur

1. *La España Moderna*, nos de mai et novembre 1897 et avril 1898 : *Algunas observaciones sobre el* QUIJOTE *de Avellaneda*.

ses pas et retourne son boléro. Or (il m'en coûte de le lui dire), ce n'est qu'ainsi qu'elle pourrait tomber juste, et encore... Pour l'instant, elle croit, elle suppose, elle conjecture mille choses, et parfois si étonnantes, qu'elles ont dû embarrasser un peu M. Menéndez, à qui elles sont dédiées : c'est l'histoire contée à la tertulia et sous l'éventail. Heureusement qu'on peut écarter ces innocents commérages sans les bousculer : il suffit de souffler dessus. — A l'époque de la publication du *Don Quichotte*, Tirso n'avait encore rien écrit : comment pouvait-il se trouver visé par Cervantes? A partir de 1613, et durant quelques années, il habita Tolède; c'est là qu'il écrivit les *Cigarrales*, sa première publication, où il exprime son affectueuse admiration pour Cervantes [1]. Il n'y consigne pas son antipathie pour Lope, dont il était le seul et véritable rival; mais ce n'était pas lui, assurément, qui serait parti en guerre pour le défendre! Il n'est donc admissible à

1. « Paréceme, señores, que después que murió nuestro español Boccacio, quiero decir Miguel de Cervantes... » Le souvenir de Boccace est tout à fait en situation : les *Cigarrales* forment une espèce de Décaméron décent et mêlé de pièces dramatiques, entre autres le fameux *Vergonzoso*. Les *Cigarrales* sont les maisons de campagne de Tolède. J'ai démontré ailleurs (*Anales de la Biblioteca de Buenos Aires*, I, 402) que *cigarral* est le même mot (dérivé de l'arabe *xarragui*=*xigarra*) que le soi-disant américain *chacra*, de même signification.

aucun degré que, pendant cette période très active de sa vie, Tirso ait eu le loisir, et encore moins l'humeur, de jouer le rôle d'Avellaneda — dont on peut, cela établi, comparer la prose grasse et les vers informes avec la malice agile de *Los tres maridos* et la charmante spontanéité du *Vergonzoso en palacio* [1] !

La conjecture relative à Lope de Vega a été émise par plusieurs critiques célèbres, parmi lesquels, D. Manuel de la Revilla et M. Fitzmaurice; mais personne ne l'a soutenue aussi énergiquement que D. Ramón L. Maínez [2]; c'est dire qu'elle est au moins tentante et spécieuse. Elle a pour elle d'introduire l'élément dramatique dans ces querelles de *Lutrin*. Le duel du Phénix et du Manchot (*Aptenodytes Lepanti*) : quelle admirable matière à mettre en hendécasyllabes, puisque les vers latins ne se portent plus! — J'avoue ingénument que cette opinion m'avait un instant arrêté, après avoir lu les études citées, et avant

1. Voir sur le grand *mercenario*, Emilio Cotarelo y Mori, *Tirso de Molina*. Sans l'avoir étudié de près, je trouve le travail excellent, quoique incomplet, plein d'information et sans phrases. Avec mon ami Menéndez Pidal, M. Cotarelo est à la tête du jeune groupe critique qui tente une réaction contre la vieille école du bavardage. A consulter aussi l'élégant article de M. Menéndez y Pelayo (*Estudios de critica literaria*, II), écrit à l'occasion du livre de M. Cotarelo.

2. Ramón León Maínez, *Vida de Miguel de Cervantes*, XXII et XXIII.

d'étudier la question. Mais ces indices imaginaires ne tinrent pas longtemps contre les faits positifs. Quant aux arguments de M. Maínez, on les devine : ils tournent autour de la prétendue rancune de Lope, couvée pendant dix ans avant d'éclater à Tarragone ; et puis encore, et toujours, cette prétendue ressemblance des styles, où chacun trouve ce qu'il y va chercher.

Tout cela est insoutenable. Avant toute présomption déduite du talent et du caractère de Lope, — que M. Maínez m'a l'air de méconnaître absolument, — on se heurte à la presque impossibilité matérielle d'insérer, dans cette existence de production littéraire au jour le jour, surtout durant la période assignable, les quelques mois nécessaires à ce travail ingrat, quelle que fût la facilité de l'écrivain. Ce que nous connaissons de sa volumineuse correspondance, particulièrement avec le duc de Sessa, nous permet presque de suivre jour par jour la vie affairée du trop fécond dramaturge : on n'y découvre pas une allusion à quelque travail de longue haleine qu'on éviterait de désigner, pas même au fait matériel de la publication d'Avellaneda. Évidemment, cela comptait pour lui et ses amis — on peut dire pour le public de Madrid. Aujourd'hui que le moindre mot de Cervantes prend de l'importance, ses cris de pro-

testation nous donnent le change ; en fait, comme je l'ai dit plus haut, le plagiat d'Avellaneda passa inaperçu. Ce qui retentissait alors, c'était l'annonce d'une publication de Lope — et ce silence profond autour du *Don Quichotte* apocryphe prouve déjà qu'il n'est pas de lui. Dans le cas contraire, on n'eût pas manqué de percer à jour le pseudonyme, comme il advint pour « Burguillos », et sans doute le libraire lui-même y aurait mis du sien. Pourquoi Lope aurait-il brûlé sa poudre à ce menu gibier, à quel propos, dans quel intérêt — car, avec lui, c'est le mot qu'il ne faut pas omettre ? Tout le monde cite sa lettre de 1604, où il se moquait du *Don Quichotte* avant son apparition [1] : cette opinion, outre la part de représailles pour les malices du prologue, exprime surtout sa répugnance pour le genre, qui parodiait la littérature d'imagination, sa littérature. Les attaques littéraires du chapitre XLVIII étaient gratuites, soit qu'elles s'adressassent aux théories émises dans l'*Arte nuevo de hacer comedias* (publié semble-t-il, dès 1602), soit

1. Cette connaissance anticipée du livre n'a rien de mystérieux. Le manuscrit, terminé en 1603, passa sans doute par bien des mains avant d'être accepté par Robles ; peut-être même Lope fut-il consulté par un des éditeurs qui le refusèrent. D'ailleurs, Cervantes lisait à ses amis les chapitres écrits de ses ouvrages en train ; voir la dédicace de sa seconde part : « según la opinión de mis amigos, ha de llegar [*Persiles*] al extremo de bondad posible. »

aux pratiques dramatiques de son auteur. Lope n'était pas agressif ; comme tous les triomphateurs, il redoutait les attaques, ayant plus à perdre qu'à gagner aux polémiques. Son attitude devant le terrible Góngora, qui emporte le morceau, est presque implorante et piteuse [1]. Dans sa querelle à mots couverts avec Cervantes, c'est bien le « lapin » qui a commencé. Tandis que l'un répandait autour de lui les louanges banales, ayant à se faire pardonner son bonheur insolent, l'autre devait porter dans ses relations avec le « Phénix » l'humeur aigrie d'un « pas-de-chance ». Quoi qu'il en soit, une lettre de 1613 nous montre les deux écrivains réconciliés et se coudoyant familièrement à la *Academia Selvaje*, où Lope, un soir, demanda à Cervantes ses *antojos*

1. On parle toujours du « mauvais goût » de Góngora. Comment l'auteur de tant de sonnets merveilleux, de satires si finement aiguisées, de si adorables romances, où rien ne manque et n'est de trop, pourrait-il ne pas être doué du goût le plus subtil et le plus délicat? Gongorisme à part, il est un des plus grands poètes et, à coup sûr, le plus admirable styliste de l'Espagne. En ses bonnes heures, qui sont les plus nombreuses, personne n'a égalé Góngora pour le jaillissement de l'image poétique, la magnificence de l'expression, la perfection impeccable de la langue,la force et la souplesse du vers sonore qui, quand il daigne être simple, se passe d'épithètes et, en sa nudité robuste et pleine, revêt une beauté toute classique. Or, s'il en est ainsi, en quoi l'obscurité voulue et l'artifice systématique de sa seconde manière (sur laquelle je voudrais m'expliquer un de ces jours) pourraient-ils nuire aux œuvres exquises de la première ?

(comme on disait alors) pour lire une poésie. C'est précisément l'époque où, d'après M. Maínez, il aurait dû être attelé à sa besogne haineuse et clandestine. Si l'ancienne pique était oubliée, quel intérêt l'y aurait-il poussé? Les quelque mille réaux que pouvait rapporter ce pénible labeur représentaient à peine le prix de deux comédies, qu'il expédiait en quelques matinées [1]. Enfin, sur quelles présomptions morales appuyer l'hypothèse? Que Cervantes ait jalousé Lope, c'est assez explicable et humain. La réciproque n'est pas vraie. Le poète glorieux (oh combien!) pouvait dédaigner le pauvre diable de prosateur, et certes il ne s'en privait pas; il ne vit jamais en lui un rival d'influence, et rien ne faisait supposer la fortune inouïe que la postérité réservait au chef-d'œuvre [2]. — Quant

1. Le prix ordinaire d'une comédie d'un auteur connu était de cinquante ducats, soit, au bas mot, pour Lope, 550 réaux.

2. Bien que le succès de *Don Quichotte* ait été, en Espagne, immédiat et très marqué, il n'y atteignit pas celui de *Guzman d'Alfarache*. La consécration définitive s'est faite à l'étranger, et c'est de là qu'elle a reflué dans le pays d'origine. Le tableau synoptique de M. Rius consigne un total de 647 éditions du *Don Quichotte*, dont 212 espagnoles et 435 étrangères. Il est incomplet et, naturellement, beaucoup plus au détriment des secondes que des premières, que le bibliographe avait à sa portée. En outre, sont comptées comme « espagnoles » les très nombreuses éditions en espagnol faites à Paris, Londres, Milan, Lyon, Bruxelles, etc. C'est au XVIIIe siècle que l'œuvre prend son rang souverain, grâce aux 37 éditions françaises, aux 45 anglaises, aux 10 allemandes (contre 33 espagnoles), dont quelques-unes monumentales, et surtout aux appréciations retentissantes de la critique étrangère.

aux prétendues ressemblances de style, entre Lope et Avellaneda, elles sont caractérisées dans cette jolie découverte de M. Maínez : « Lope, comme Avellaneda, écrit fréquemment sans articles. »[1] Il n'a garde d'en fournir des preuves pour le premier ; d'ailleurs, pour le second, nous verrons que cette remarque à l'aveuglette du bon Cervantes est presque dénuée de fondement. Pour la prose de Lope de Vega, il est certain que celle du *Peregrino* ne vaut guère plus, ni beaucoup moins, que celle de *Persiles* ; mais le dialogue étincelant de la *Dorotea* ressemble aussi peu aux grossiers lazzi d'Avellaneda (comparer, par exemple, les deux caractères analogues de Gerarda et de Bárbara) que les moindres vers de Burguillos à l'*extremada melodía* de Japelin, le mari trompé et, pour ses mauvaises rimes, presque digne de l'être.

Les quelques autres candidatures d'*outsiders* déjà nommés ne valent pas qu'on s'y arrête, d'autant plus, comme je l'ai dit, que les tenants des candidatures rivales en ont fait bonne justice. J'ai hâte d'arriver à la fameuse conjecture sur Aliaga, qui, par la forte majorité qu'elle a réunie et les noms

1. *Op. cit.*, 175 : « Lope de Vega, como Avellaneda, escriben (*sic*) frecuentemente sin artículos. » L'Aristarque aurait bien dû nous dire aussi si c'est une habitude de Lope de mettre au pluriel un verbe dont le sujet est au singulier.

célèbres qui la composent, résume, pour ainsi dire, toute l'affaire Avellaneda et met en relief l'esprit et la méthode cervantophile [1]. C'est ici, comme dit Don Quichotte, que nous allons plonger les mains jusqu'au coude dans les aventures.

VI

Comme nous l'avons vu, cette candidature extraordinaire du Conseiller suprême de l'Inquisition, et véritable premier ministre de Philippe III, se fit jour dans le premier tiers du siècle dernier, en s'appuyant sur le fait ou la conjecture qu'Avellaneda « devait » être Aragonais, dominicain et personnage puissant. Remarquons, en passant, la facilité avec laquelle nos autres avocats jettent pardessus bord la qualité d'Aragonais sitôt qu'elle embarrasse leur client, alors que, visiblement, c'est la seule à peu près fondée et subsistante. Certes, Aliaga était Aragonais et dominicain [2]; et quant à

1. Il n'est que juste, en abordant la critique de cette folle hypothèse, de mettre à part D. Francisco M. Tubino, dont l'excellente étude, *Cervantes y el Quijote*, quoique incomplète et privée des nouvelles informations dont nous profitons aujourd'hui, aurait dû suffire à ouvrir des yeux moins obstinément fermés que ceux des *Aliaguistes* fanatiques.

2. C'est sans doute par inadvertance que M. E. Mérimée a écrit (*Essai sur la vie et les œuvres de Quevedo*, 95) que l'ex-confesseur de

« personnage puissant », rappelons seulement que son influence survécut à celle de son patron, le duc de Lerma, dont il hâta la chute du ministère pour y pousser son fils, le duc d'Uceda, que le confesseur dominait encore mieux. Pour mesurer ce pouvoir occulte, il suffit de dire qu'Aliaga avait dans sa main les deux seules forces absolues qui, alors, ne connussent pas d'obstacles : l'autorité royale et celle de l'Inquisition. Il régnait sur la « Suprême », et pesait aussi décisivement sur l'esprit léger du favori que celui-ci sur l'esprit bigot et timoré de Philippe III. Il eut, pendant dix ans, toute l'Espagne à ses pieds. C'est donc ce confesseur du roi, inquisiteur, membre de tous les Conseils d'État et premier ministre effectif de la monarchie sous l'étiquette de Lerma : celui qui pouvait tout et faisait tout — car il était encore plus accablé de travail que d'honneurs — qui, vers l'année 1613, au faîte de la puissance, se serait enfermé six mois et mis à écrire un roman clandestin, pour se « venger » d'un pauvre diable qu'il pouvait, le cas échéant, écraser d'une chiquenaude, d'un signe fait au dernier de ses hommes de main ! Comment cette folie a-t-elle pu éclore, comment, surtout, a-t-elle vécu et prospéré pendant

Philippe III et Inquisiteur général était jésuite ! Toute la carrière d'Aliaga repose sur sa qualité de dominicain.

deux tiers de siècle, en laissant dans la critique espagnole cette large traînée de ridicule, qui se poursuit encore, qui s'étale, plus heureuse et triomphante que jamais, dans un travail de l'an passé ?

On a vu que les dissertations des premiers scoliastes formaient un amas combustible, n'attendant qu'une étincelle pour prendre feu : ce fut encore l'ineffable Castro — le futur avocat d'Alarcon — qui enflamma ces copeaux par son exhumation de la brochure contre Quevedo. Nous en avons dépeint — faiblement — l'effet foudroyant. Jusqu'alors, en effet, toute conjecture sur Aliaga travaillait à vide, — ce qu'on savait de plus certain sur son talent littéraire étant qu'il n'avait jamais rien écrit. La *Venganza* changeait la face des choses, et il va sans dire que l'identité de style entre les deux ouvrages fut vite démontrée. Ce fut besogne encore plus facile d'y rattacher les *vejámenes* de Pellicer et le dizain de Villamediana. A ces belles découvertes, celle de Rosell fit suite : puisqu'il était difficile de soutenir que Cervantes eût critiqué la littérature d'Aliaga, vers 1600, l'allusion dont Avellaneda se plaint dans son prologue ne pouvait être que ce sobriquet de Sancho Panza, appliqué (voir Villamediana) au confesseur. Ce raisonnement éblouit La Barrera : « Il n'est

pas douteux que M. Rosell a dévoilé le mystère ! » Et, se piquant d'émulation, il exhibe aussi ses trouvailles : « Quelle allusion plus claire, par exemple, que cette poignée d'*aliagas* (ajoncs), si drôlement accrochée par les gamins de Barcelone aux queues des montures des deux héros ? » [1] Et ainsi de suite.

Il n'y a pas lieu de revenir sur la formation et, comme dirait Bellac, le processus de la légende; rassemblons-en les traits principaux pour les discuter froidement. Aliaga est donc l'auteur du *Don*

1. La Barrera, *Notas á las Nuevas Investigaciones*, cxxiii. Le passage cité du *Don Quichotte* se trouve, II, lxi. C'est probablement une réminiscence grotesque du combat de Garcilaso, à Grenade, contre le more qui attachait l'*Ave* à la queue de son cheval. — Je vais rendre M. Asensio bien malheureux en lui montrant qu'il aurait pu dépasser encore la gloire de La Barrera ; mais personne, même lui, ne s'avise jamais de tout. Sur la foi de Conde, on avait cru jusqu'ici — plutôt que d'y aller voir — que le nom de l'historien imaginaire Benengeli, où Cervantes aurait caché sa prétendue anagramme, signifiait « le fils du cerf », c'est-à-dire Cervantes. L'arabisant Eguilaz y Yanguas a changé tout cela (*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, II, 132) : il y voit une corruption de *bedencheli*, qui signifierait *aberenjenado*, (Ce qui me gêne un peu c'est que, d'après son propre *Glosario*, *berenjena* se disait *badanchán* : « *Alfana* vient d'*equus*, sans doute. ») Or. cette *berenjena* (aubergine) reparaît dans le *Don Quichotte* d'Avellaneda sous une forme que La Barrera ne manquerait pas de trouver « *finisimamente sutil y aguda* », si elle était de Cervantes. Au chapitre vii, quand Sancho traverse la place d'Ateca, les gamins l'assaillent d'une grêle de *berenjenas*. Aucun doute possible : c'est Aliaga qui rend (d'avance !) à Cervantes la monnaie de son *aliaga* de Barcelone. Et la coïncidence prouve, une fois de plus, etc. Je crois bien que c'est par des trouvailles de ce genre qu'on devient cervantiste éminent.

Quichotte bâtard, à raison des faits suivants relevés contre lui et Avellaneda : 1° Aliaga étant aragonais, dominicain et *persona de cuenta*, répond d'abord au signalement fourni par Cervantes, Mayans et leurs successeurs ; 2° Il est l'auteur de la *Venganza de la lengua castellana*, dont le style est identique à celui du *Don Quichotte* d'Avellaneda ; 3° Aliaga est désigné comme « Sancho Panza » dans un dizain satirique de Villamediana, de même que dans le *vejamen* du concours de Saragosse ; 4° C'est lui que Cervantes a mis en scène sous la figure de Sancho (outre qu'il l'a peut-être visé dans ses critiques littéraires), et c'est pour s'en venger qu'Aliaga a repris et chargé la caricature ; 5° On découvre l'anagramme d'Aliaga dans les premières lignes du faux *Don Quichotte* et dans le titre de la *Venganza*.

Voilà bien, je crois, les principales raisons trouvées par les défenseurs de la candidature d'Aliaga. Si nous démontrons que cette thèse, soutenue pendant près d'un siècle en Espagne par quelques-uns de ses critiques le plus renommés, n'est qu'un tissu d'absurdités et de sophismes, on accordera peut-être que la présente analyse jette quelques lueurs sur les démarches du génie espagnol contemporain. Nous allons reprendre une à une toutes ces affirmations et ces conjectures ; c'est un examen

intéressant en soi, et qui ne pourrait devenir tout à fait ennuyeux que par la faute de l'examinateur.

1° — Le fait que le pseudo-Avellaneda était « Aragonais » me semble démontré, mais par d'autres indices que celui de Cervantes, et dans un sens plus large que ne l'entendent Pellicer et les autres commentateurs. On sait que Cervantes se borne à trouver que le langage d'Avellaneda sent l'aragonais « parce qu'il écrit quelquefois sans article ». C'est une simple boutade, sans autre fondement que la présomption qu'elle est censée expliquer. Le livre venant d'Aragon, ou à peu près (dans le langage courant, la Catalogne et Valence étaient toujours des dépendances de l'Aragon), Cervantes en déduit que l'auteur est Aragonais et, par suite, que ses incorrections, réelles ou imaginaires, sont des aragonismes. Rosell, qui a dirigé l'édition de Rivadeneyra, ne relève qu'une fois la faute signalée par Cervantes; on trouverait encore deux ou trois passages douteux, où il semble que l'article manque; mais tous les écrivains prenaient alors les mêmes libertés, et Cervantes plus souvent que les autres. Cette négligence n'est donc pas plus aragonaise que castillane ou andalouse; commise habituellement, elle trahirait plutôt une

origine biscaïenne [1]. C'est par d'autres traits que se manifeste réellement le provincialisme d'Avellaneda : par de nombreuses locutions catalanes ou valenciennes, qui se confondent avec celles dites « aragonaises », puisque celles-ci ne sont en général que des migrations du « limousin », — et sur lesquelles j'aurai l'occasion de revenir à propos du véritable plagiaire ; mais surtout par sa connaissance intime et familière de Saragosse et ses environs, laquelle, si elle ne prouve pas la naissance, accuse du moins une longue permanence dans le pays.

1. Voici la phrase d'Avellaneda (I, VIII) : « hacía toda [la] resistencia que podía para soltarse. » Cf. CERVANTES, *Quixote*, II, XL : « No hay memoria á quien el tiempo no acabe, ni dolor que [la] muerte no le consuma » ; I, XXVII : « no todas [las] veces le tengo cabal ». On trouve dans B. Argensola (*Cualidades de un perfecto cronista*) : « pues hecha [la] concordancia de los tiempos » ; et, plus loin : « para estudiar [la] antigüedad... » Mais on me dira peut-être que le puriste Argensola était Aragonais ; voici l'auteur de la *Celestina*, qui ne l'était pas : « He oído que debe [el] hombre á sus mayores creer. » On en citerait par centaines. — D'autres incorrections grammaticales, signalées par Pellicer et Rosell, sont des archaïsmes alors tolérés ou de simples fautes d'impression qui se corrigent d'elles-mêmes à la page suivante. Par exemple : « delante *el* monasterio », « delante *la* caballeriza » ; mais ailleurs, il écrit correctement : p. 32 « delante de los jueces» ; « delante de toda la ciudad ». Sans remonter au XVIe siècle, où la double forme était courante, on trouve encore dans Quevedo (*El Buscón*, VI) : « delante el confitero ». On a aussi critiqué : « en despertar » (p. 86 de l'éd. Rivadeneyra), mais on trouve ailleurs la forme correcte, et tout d'abord à la même page du livre : « dijo Bárbara *en comenzando* á caminar ». Il est possible que, précédemment, l'auteur eût écrit « *al* despertar », qui est irréprochable. En tout cas, ces singularités doivent être retenues comme des traits personnels, non comme des aragonismes.

Les indices relatifs au caractère ecclésiastique, et particulièrement dominicain, sont de simples conjectures tirées de quelques passages du livre où Avellaneda montre, en effet, une certaine connaissance des matières théologiques et parle avec prédilection de l'ordre des frères prêcheurs. Cela ne prouve nullement qu'il fût d'Église. On sait que les études universitaires confondaient alors jusqu'à un certain point les carrières ecclésiastique et juridique, et que, par exemple, le baccalauréat en théologie ouvrait la profession d'avocat. Avellaneda a pu commencer ses études théologiques, passer même par les grades inférieurs de la cléricature, sans arriver aux ordres sacrés. Du fait qu'il connaissait bien les dominicains et le Rosaire, on ne peut pas inférer qu'Avellaneda appartînt à l'ordre ou à la confrérie, pas plus qu'on ne déduit de *Rinconete* et la *Gitanilla* la conclusion que Cervantes fût tirelaine ou bohémien. L'affirmation qu'Avellaneda fut un « personnage puissant » ne repose sur aucun indice positif, et elle est contredite par tous ceux qu'on peut extraire de l'ouvrage. Cervantes en savait à ce sujet beaucoup moins que nous ; la seconde partie du *Don Quichotte* (y compris le prologue) ne contient pas une indication qui autorise à penser qu'il soupçonnait la qualité de son maraudeur. Tout ce qu'on en a

dit est imagination pure, et il est amusant de voir aujourd'hui les scoliastes fouiller les phrases et peser les syllabes du plus étourdi des écrivains. « Remarquez, s'écrie M. Asensio, ce ton de déférence employé par Cervantes, qui appelle Avellaneda *señor autor*, et certes alors on ne prodiguait pas les *seigneuries*... et n'oubliez pas que nous étudions les phrases d'un Cervantes ! » [1] Or, Cervantes emploie les *tratamientos* ironiques à chaque page : Rinconete et Cortadillo s'abordent à plein *señor gentilhombre*, *señor caballero*, ou bien encore : *señor ladron*; et, au chapitre premier du second *Don Quichotte*, les *señor barbero* et *señor rapista* se répètent quatre fois en huit lignes. C'est enfantin. Sur le premier chef, il reste donc que le pseudo-Avellaneda était Aragonais (plutôt Catalan ou Valencien); la qualité de dominicain, ou même d'ecclésiastique n'est pas établie; encore moins celle de « grand personnage » qui est contredite par tous les détails de son livre et surtout de son prologue.

2° — Le court libelle intitulé *Venganza de la lengua española* était absolument oublié quand

1. José M. Asensio, article cité : « Y no se ponga en olvido que estudiamos [las] frases de un Cervantes, etc. » Dans la phrase citée, il me semble bien que l'éminent critique andalou a omis l'article, comme un simple Aragonais.

Valladares le reproduisit, en 1787, dans son *Semanario* [1]. On sait qu'il fut dirigé contre Quevedo pour son *Cuento de cuentos*, qui contient quelques allusions un peu hardies aux mœurs monacales : par le caractère de l'offense, on pourrait presque inférer celui du « vengeur ». Personne n'a jamais vu une édition du *Cuento* ou de la *Venganza* antérieure à celle de Valence (1629), ou à celle de Barcelone, de la même année, qui contient les deux opuscules réunis. Guerra y Orbe (*Obras de Quevedo*, I) décrit avec une incroyable assurance, à la page 388, une prétendue édition de 1626, pour nous dire ensuite, à la page 411 : « Il semble (*parece*) que l'écrit *a dû être* publié pour la première fois à Huesca, en 1626. » Ce sont là toutes ses preuves ; et il profite naturellement de l'occasion pour nous répéter, comme chose acquise, qu'Aliaga est à la fois l'Avellaneda du *Don Quichotte* et le Laureles de la *Venganza*. Quant à lui demander de lire attentivement l'opuscule dont il parle, pour essayer d'en tirer quelques renseignements directs, ce serait peine perdue. Or, l'examen

1. *Semanario erudito*, VI, 264-275 ; *Venganza de la lengua española contra el autor del* Cuento de Cuentos, *por don Juan Alonso Laureles, Caballero de hábito y Peon de costumbres, Aragones liso, y Castellano revuelto.* — Ce sont les deux dernières qualifications burlesques qui ont été tenues pour des indices « frappants ».

du document suffit à le dater. La *Venganza* mentionne, sans équivoque possible, les *Sueños* et les *Desvelos*, dont la première édition est de 1627, et même fait une allusion transparente au *Discurso de todos los diablos ó infierno emendado*, qui est de la fin de l'année suivante [1]. Il faut ajouter ce détail curieux : la première édition du *Discurso* contenait en appendice et, paraît-il, sans pagination ni signature, le *Cuento de cuentos*. Aliaga mourut le 3 décembre 1626 : par conséquent, en ce qui le concerne, l'incident est vidé. J'ajouterai pourtant quelques mots sur une intéressante indication, qui semble avoir échappé à M. Menéndez, bien que la pièce dont il s'agit ait passé sous ses yeux. A la page 579 du tome Ier des *Obras*, on transcrit la censure prononcée contre le *Cuento* par Fr. Juan Ponce de Leon, à la date du 10 août 1630 — dénonciation qui entraîna la mise en interdit. Or, la seconde moitié de ladite censure reproduit presque au pied de la lettre les dernières pages de la *Venganza*, avec les mêmes rapprochements entre

1. Pour la bibliographie de Quevedo, je suis celle des *Obras*, I, qui a été vue et approuvée par M. Menéndez y Pelayo. Celui-ci, dans ses *Notas y Adiciones*, 561, fait remarquer que l'attribution de la *Venganza* à Aliaga est inadmissible « por... haber muerto el... confesor en 1626, y no haber sido impresos hasta 1629 el *Cuento* y la *Venganza*, donde se citan además otras obras de Quevedo no conocidas antes de 1627 ».

mediana aurait combiné les deux acceptions; il n'y a rien là qui fasse supposer la moindre relation entre Aliaga et Avellaneda, et c'est même un trait de naïveté de s'y arrêter. Mais voici bientôt la folie documentaire qui se déclare, la *cervantite* caractérisée, quand on s'efforce de rattacher cette épigramme de 1621, aux *vejámenes* de Saragosse, découverts dans la bibliothèque de Fernán-Núñez. Pellicer nous raconte — et son raisonnement est déjà une merveilleuse finesse critique — que ledit *códice* contenait les sentences burlesques prononcées par le « jury » de deux concours poétiques, célébrés à Saragosse « vers l'année » (*por los años*) 1614. Il s'agissait, paraît-il, d'interpréter deux énigmes en vers ; et, parmi les concurrents, il s'en trouvait deux qui avaient signé leurs solutions du pseudonyme de *Sancho Panza*. Sur cet indice, Pellicer est déjà parti : « *Évidemment*, l'un d'eux est Avellaneda, mais lequel est-ce ? [1] » La pre-

mais sans citer une seule autorité ; en voici une qui lève tous les doutes : elle est antérieure au premier *Don Quichotte*. Je trouve dans cet amusant et spirituel *Viaje entretenido*, de Rojas (*Loa del cochino*) : « Este gentil animal — ha dado, cierto sabemos, — á más de algun rey de España — su natural nombre mesmo.,. — pues, *Sancho, puerco ó cochino* — todo es uno... » En Amérique, le surnom s'est étendu aux dépens du nom, comme chez nous *renard* (qui est aussi un sobriquet littéraire) aux dépens de *goupil*.

1. PELLICER, *Vida de Cervantes* : « ¿ Pero cuál de los dos es nuestro licenciado ? »

mière réflexion qui aurait dû venir à un esprit sensé, c'est que puisqu'un des deux « poètes » (si ce n'est pas le même) a pris le pseudonyme sans être Avellaneda, il n'y a pas de raison pour que l'autre n'en ait pas fait autant. C'est cette supposition gratuite et niaise de Pellicer qui, caressée et cultivée par la confrérie cervantiste, est venue s'épanouir dans les articles de MM. La Barrera, Asensio et Menéndez y Pelayo.

On se demande, d'abord, qu'est devenu le manuscrit Fernán-Núñez? S'il existe, pourquoi ne le recherche-t-on pas afin de le donner en entier ; et s'il n'existe plus, dans quel but l'a-t-on soustrait ou détruit? Pourquoi Pellicer a-t-il transcrit les *vejámenes* de Sancho et non les autres? On nous donne bien les noms des concurrents, dont plusieurs sont des pseudonymes visibles (Maestro Potranca, el Incógnito Xarava, etc.), mais on laisse de côté leur « paquet » respectif, et, tout d'abord, celui de ce Lamberto qui joue un rôle important dans les conjectures. Il est évident que si Lamberto recevait son *vejamen* comme les camarades, c'est qu'il n'était pas « Sancho »; s'il était seul omis, on pourrait admettre qu'il l'était et avait découvert son véritable nom. Toute l'histoire littéraire de l'Espagne est pleine de ces mauvais tours joués à la vérité, de ces faux témoignages et

de ces escamotages *ad majorem patriæ gloriam*. Ils obéissent tous au même mobile de vanité personnelle ou collective. Pour atteindre le triomphe momentané de leur misérable petite cause, tous les moyens sont bons à nos maîtres Chicaneau, depuis l'affirmation sans preuve jusqu'à la destruction de la preuve, tant il est vrai que l'improbité de l'esprit est inhérente à sa médiocrité!

Pour en finir avec cette ridicule invention du « Sancho » de Saragosse, rappelons que le *vejámen* (il y en avait aussi pour les collations de grades académiques, et la cérémonie du *Malade imaginaire* en peut donner une idée) était une sorte de compte rendu burlesque des pièces présentées au concours, où chaque concurrent recevait son épigramme sous le nom dont il avait signé son élucubration. Il va sans dire que les juges n'inventaient pas plus les noms que les pseudonymes. De même que les types créés par Cervantes étaient de toutes les mascarades, leurs noms — particulièrement celui de l'écuyer — figuraient dans toutes ces pauvres exhibitions littéraires [1]. Les joutes de Saragosse, poétiques ou autres, se répétaient plusieurs fois par an et n'avaient guère plus d'impor-

1. Voir dans Tubino et La Barrera (œuvres citées) des descriptions de ces fêtes où figurent Don Quichotte, Sancho et Vidriera comme personnages burlesques. On y voit que bien des détails d'Avellaneda sont pris sur le vif.

tance que celle d'Alfarache ; les récompenses (des cuillers, des gants, etc.) correspondaient aux sujets traités : énigmes, charades, bouts-rimés, — toutes les fadaises des jeux floraux de province. Dans les listes de Pellicer, il n'y a pas un nom connu. — Que le lecteur compte, à présent, les anneaux d'insanités dont se composerait la chaîne qui, d'après les disciples de Pellicer, relie Aliaga au « Sancho » de Saragosse. A l'annonce du concours, le confesseur-ministre (dont on ne connaît pas une ligne littéraire) se serait mis, dans l'espoir de décrocher la timbale poétique, à étudier les énigmes proposées, pour en donner les solutions en vers. Il les aurait envoyées, en les signant du pseudonyme qu'on lui appliquait comme une injure [1]. Enfin, les jurés de Saragosse, reconnaissant sous le rimeur grotesque le ministre tout-puissant et leur glorieux compatriote, se seraient appliqués à le tourner en ridicule dans le *vejamen*, en jouant sur l'odieux sobriquet et en faisant des allusions blessantes à son roman apocryphe !... Après cela, étant donné le mince personnage littéraire et social

1. Cela même est impossible, ainsi que Tubino en a fait la remarque, puisque « Sancho Panza » ne figure pas dans les listes des concurrents, parmi d'autres pseudonymes. Il est probable que les *vejámenes* et les listes de Pellicer se rapportent à des concours différents ; et, dans cette hypothèse, on est libre d'admirer soit la perspicacité, soit la bonne foi du critique.

qu'a dû être Avellaneda, rien ne s'oppose à ce qu'il ait concouru, sous le pseudonyme cité ou tout autre [1]. Ce qui est de l'extravagance pure, c'est d'établir quelque relation entre le « Sancho » vilipendé au concours, et le redoutable ministre (tout au plus capable de faire rimer *Aliaga* avec *zurriaga*) qui était l'orgueil de Saragosse et le véritable arbitre de l'Espagne.

4° — Cervantes habita l'Andalousie à partir de 1588; en 1597 il fut emprisonné à Séville, et c'est là, comme nous l'avons démontré, qu'il conçut et écrivit son *Don Quichotte*. L'œuvre était probablement terminée à la fin de 1602, en tout cas au commencement de 1603, quand il partit pour Valladolid. A cette époque, Aliaga n'était pas encore sorti de son couvent de Saragosse ; il y préparait obscurément son examen pour le doctorat en théologie, qu'il passa en 1602; il n'était connu, même dans sa ville où il vivait cloîtré et qui est l'antipode espagnol de Séville, que de ses maîtres et de quelques condisciples. Écoutons, à

1. J'incline même à croire que les deux énigmes proposées par l'étudiant qui fait route avec Don Quichotte (Avellaneda, chap. xxv) sont celles du concours de Saragosse, l'année antérieure. La forme vague de la date donnée par Pellicer — *por los años de 1614* — montre que le manuscrit Fernán-Núñez devait être un recueil de comptes rendus divers.

présent, gazouiller M. La Barrera, ou, si vous préférez, M. Rosell : « En vue de tous ces antécédents, nous sommes arrivé à penser que l'offense de Cervantes consistait à avoir appliqué à son écuyer le sobriquet *que portait déjà* Avellaneda (avant 1600!); or, comme il est prouvé par les vers de Villamediana (1621) que le sobriquet s'appliquait à Aliaga, celui-ci, et nul autre, doit être l'auteur du faux *Don Quichotte* ». C'est ici que La Barrera pousse le cri d'enthousiasme déjà cité « *¡ Sin duda alguna !...* Le seigneur Rosell nous présente, en toute clarté et évidence, le *fait de la vérité* » (en français nous dirions plutôt : la vérité du fait [1]). — L'induction est, en effet, aussi solide que subtile, et nos cervantistes démontrent posséder l'esprit de géométrie à l'égal de l'esprit de finesse. Suivez bien. Dès 1597, avant sa « retraite » de Séville, Cervantes n'a pas manqué d'entendre parler d'Aliaga : la renommée du moinillon, inconnu à Saragosse, est venue jusqu'à lui, non moins que celle du sobriquet qu'on lui collera vingt ans plus tard : « Quelle trouvaille! » s'écrie le romancier, et voilà mon Sancho debout [2].

1. La Barrera, *Notas á las Nuevas Investigaciones*, CXXI.

2. Le nom de Sancho figurait dès le xve siècle, dans trois ou quatre proverbes, dont celui-ci, caractéristique : *Allá va Sancho con su rocin*. C'était, explique Covarrubias, un rustre jovial qui ne se

Le roman paraît en 1605, et Aliaga, toujours cloîtré à Saragosse et d'autant plus furieux d'avoir été deviné par le sorcier de Séville, jure de se venger — dix ans plus tard [1]. Il pousse sa pointe, devient confesseur de Lerma et du roi, conseiller, ministre, et c'est alors que le moment est venu : il lâche tout pour la littérature, — il n'est jamais tard pour bien faire, — s'attelle au roman et, par forme d'essai, écrase du coup le caricaturiste et la caricature, en barbouillant un Sancho cent fois plus lourd et plus bête que le premier. Attrape!... On se sent loin, n'est-ce pas? du siècle de Gœthe et de l'esprit européen.

5° — La preuve de l'anagramme n'est nullement l'amusette de surcroît que l'on pourrait penser. M. La Barrera nous annonce qu'il a

séparait jamais de sa monture et la faisait entrer partout avec lui. Il semble donc que le type existât déjà, et tout monté : une personnification du Jacques Bonhomme espagnol. Le complément « Panza » (sur lequel, d'ailleurs, nous avons vu Cervantes hésiter) allait tout naturellement aux goinfres. Salas Barbadillo commence sa galerie caricaturale du *Curioso y sabio Alejandro* (la publication du recueil semble dater de 1615) par la *Vida del malvado varon à quien el vulgo dió el nombre de* Panza Dichosa. Si réellement le sobriquet fut appliqué à Aliaga (après son élévation, naturellement), il se pourrait que Barbadillo eût songé à lui ; mais, en ce cas, la publication n'en saurait être de 1615, quand le confesseur était tout-puissant : *Al buen callar llaman Sancho.*

1. Pour ne pas trop poursuivre la charge, je néglige l'hypothèse délirante d'Aliaga, auteur dramatique dès 1600 et se reconnaissant dans les critiques de Cervantes !

réservé pour la fin cette *ultima ratio*, comme la charge suprême qui emporte tout. De son côté, M. Asensio s'étend sur « la force et la valeur des inductions anagrammatiques [1] », et il adopte la solution de son prédécesseur, tout en la perfectionnant. C'est, nous dit-on, une tradition — naturellement — qu'Avellaneda a caché son véritable nom « dans les premières phrases de son ouvrage ». D'où vient la tradition, qui l'a conservée et transmise aux cervantistes d'aujourd'hui après un silence de trois siècles? N'importe, elle existe à présent : c'est à prendre ou à laisser. Donc, le nom de l'auteur apocryphe est enfermé dans les premières phrases du chapitre premier; il ne s'agit plus que de l'en faire jaillir. Le procédé de La Barrera, adopté aussi par M. Asensio, est d'une simplicité merveilleuse : il consiste à parcourir les lignes, en soulignant les syllabes ou les lettres, jusqu'à former le nom cherché. Seulement, il fallait d'abord savoir le nom qu'on cherchait, pour l'y trouver : c'est une preuve *a posteriori*. Des lignes ainsi manipulées [2], La Barrera fait

1. La phrase de M. Asensio (article cité, la première de la dernière colonne, p. 42) doit contenir une faute d'impression qui la démantibule : « *pues parece cosa convenida dar cierta fuerza* (?) *mucho valor á las inducciones anagramáticas.* »

2. Voici, pour plus de clarté, la phrase soumise à la torture : « El sabio Alisolan, historiador no menos moderno que verdadero,

d'abord saillir ALIA, ensuite, en les renverant, ALOIS (*Luis*), et puis encore l'initiale et la finale de LaureleS : c'est ce qu'il fallait démontrer. M. Asensio arrive à son tour et *confirme* la découverte de son maître en hiéroglyphes, en extrayant le même nom des mots *ALIsolán* et *AGArenos* = ALIAGA, par simple ablation syllabique. Ceci, évidemment, est un perfectionnement du procédé, conforme aux progrès de l'odontologie moderne. D'ailleurs, je n'essaierai pas de montrer à M. Asensio pourquoi le seul fait de découvrir la même chose que La Barrera, dans d'autres mots de la même phrase, prouve déjà que la chose n'y est pas, — de même que le fait d'ouvrir une caisse, successivement avec deux clefs différentes, prouve qu'elle n'était pas fermée. Je réserve aussi pour M. Menéndez y Pelayo — qui me semble mieux fait pour la comprendre — l'explication de l'erreur sur laquelle s'appuient ces devinettes, qui constituent ce qu'on appelle, hors du cervantisme, des cas d'indétermination. Cela correspond tout à fait aux « jeux de patience » des enfants, dont la boîte aux cubes contient en puissance aussi bien une cathédrale qu'une halle aux blés.

dice que siendo expelidos los moros agarenos de Aragón de cuya nación él descendía, halló, etc. »

De cette imposante candidature Aliaga, donc, qui renfermait tout, et même davantage : nationalité du confesseur, état ecclésiastique, condition sociale, paternité de la *Venganza*, sobriquet de Sancho, *vejámenes* de Saragosse et allusions de Cervantes, — sans oublier les anagrammes, — il ne reste que la qualité d'Aragonais, coïncidence curieuse, mais qui peut-être paraîtra insuffisante, surtout quand j'aurai démontré qu'Avellaneda, malgré son allure et son accent, ne l'était pas.

VII

Je commence par déclarer que je n'englobe nullement D. Marcelino Menéndez y Pelayo, critique de vaste lecture et remarquable écrivain, dans la grotesque confrérie des cervantistes ; je crois devoir ajouter que, n'ayant pas eu la chance de le rencontrer à Madrid, pendant mes séjours en Espagne (qui sont surtout des vacances en Andalousie), je n'ai eu avec lui que de brèves relations épistolaires, d'ailleurs courtoises et bienveillantes. Je tiens son intervention dans le débat sur Avellaneda pour la démarche la plus inconsidérée de sa vie littéraire, et je vais lui en donner mes raisons en peu de mots.

Je laisse de côté les appréciations littéraires, toujours élégamment exposées et quelques-unes fort intéressantes, par lesquelles l'éminent académicien élimine les candidatures que j'ai moi-même écartées, en me fondant sur des raisons peut-être plus solides; je ne m'occuperai que des arguments qu'il fait valoir en faveur de cet Alfonso Lamberto, cité dans le *códice* de Pellicer.

Je rappelle tout d'abord l'objection que j'ai faite dans une note. Ou les listes de Pellicer sont incomplètes, ou bien elles ne se rapportent pas au même concours que les *vejámenes*. Les juges n'ont pas pu inventer un pseudonyme et, encore moins, un sobriquet ridicule pour en affubler un concurrent; cela ne s'est jamais vu, ne s'est jamais fait. C'est sur le nom, véritable ou supposé, dont la pièce était signée, que roulait le *vejamen*. Si, donc, les listes se rapportent au concours de « Sancho », elles sont incomplètes, puisqu'il y manque; elles n'ont rien à voir dans l'affaire si elles ne s'y rapportent pas. Dans l'hypothèse que le bon apôtre de Pellicer aurait rayé de ses listes le pseudonyme de « Sancho », qui s'y trouvait à côté de celui de Lamberto, la présence des deux noms aurait suffi à prouver (sauf le cas fort invraisemblable d'un double envoi) l'existence de deux concurrents distincts. M. Menéndez y Pelayo n'a donc pas pu

faire de cette identité de personnes, qui dans le fait est une incompatibilité, la base de son raisonnement, car, cette condition imaginaire disparue, c'est le cas de dire qu'il s'écroule par la base. Il n'en reste rien, qu'un *flatus vocis*, un nom vide de substance, dont on ignore même s'il n'est pas à son tour un pseudonyme. Qui a jamais entendu parler de ce Lamberto?

M. Menéndez y Pelayo, bien forcé d'avouer l'inanité absolue de son héros, se rabat sur un certain D. Martín Lamberto Iñiguez, microscopique poète aragonais, vaguement cité quelque part, et dont il affirme aussitôt qu'il « était *sûrement* parent de l'autre ». Qu'en sait-il? L'affirmation gratuite est-elle donc une condition fatale du sujet, et faut-il qu'en touchant au cervantisme les esprits lès plus sensés s'aimantent d'étourderie? Et puis, que vient chercher Iñiguez en cette affaire, et quel surcroît de clarté sortirait-il de tout le cousinage d'Alfonso? — Je me fais un devoir d'avertir mon distingué collègue que cette scène de deux illustres inconnus, qui se présentent l'un l'autre et se cautionnent mutuellement, appartient au même genre comique que le fameux dialogue de Don Quichotte et du curé : *Y á vuesa merced, ¿ quién le fia?..* — Je veux bien supposer un moment que l'auteur du *Don Quichotte*, au lieu de se nommer

Avellaneda, s'appelle Lamberto : dès l'instant que nous en savons sur celui-ci encore moins que sur celui-là, qu'avons-nous gagné à expliquer *obscurum per obscurius*, et à dégager, d'une seule équation à deux inconnues, X en fonction d'Y? Je ne dis pas cela pour chagriner D. Marcelino, mais plutôt pour atténuer son regret de la solution que je vais réduire à rien. Après avoir reconnu que sa boîte était vide, il sera moins désolé d'apprendre que ce n'est pas avec sa clef qu'il aurait pu l'ouvrir.

Car, enfin, pourquoi ce Lamberto, et non le « Maestro Potranca » ou « l'incógnito Xarava », qui n'est pas plus inconnu ? Qui a vu Lambert ?.. M. Menéndez y Pelayo l'a vu; et lui, qui, nous le constaterons tout à l'heure, ne déchiffre pas facilement les anagrammes qui ont un mot, excelle au contraire à deviner celles qui n'en ont pas. Il se dépeint fort perplexe devant le problème d'Avellaneda : tout à coup, les premiers mots du faux *Don Quichotte* frappèrent ses yeux [1], et il y lut le nom cherché! Le mouvement est peut-être un peu accéléré, mais, pour ce que vaut la trouvaille, il n'y a vraiment pas lieu de chicaner. Donc,

1. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Una nueva conjetura* : « cuando de pronto hirieron mi vista las primeras palabras del primer capítulo del falso *Quijote*... »

M. Menéndez a découvert ce qu'il voulait découvrir, et par le procédé suivant : il prend les cinq premiers mots du livre (*El sabio Alisolan historiador no*), qui contiennent 28 lettres, et, avec 14 de celles-ci (juste la moitié ! *qué coincidencia !*), il forme l'arrangement *Alonso Lamberto*, lequel, avec un *f* en moins et un *n* pour un *m*, est le mot de l'énigme[1]. C'est donc uniquement cet à peu près d' « anagramme » qui a incité M. Menéndez avant et l'a convaincu après, ainsi qu'il s'en félicite lui-même : « Ce qui surtout me persuade d'avoir frappé juste, ce sont les nombreux exemples *de ce genre* d'écriture cryptographique, depuis le fameux acrostiche des *Partidas* jusqu'au procédé compliqué (*revesado*) dont s'est servi l'auteur de *Lisandro y Roselia*[2]. »

L'erreur de M. Menéndez est absolue, tant sur la valeur de son procédé que sur son analogie avec les exemples qu'il cite, et que je suis heureux de n'avoir pas à choisir moi-même pour mieux démontrer sa méprise. On est libre de juger comme

1. Qui empêchait M. Menéndez de prendre aussi le mot suivant (*menos*) pour trouver un *m*, — ou le nombre 28, comme multiple du cabalistique 7, était-il forcé ? Pour l'*f* il a bien fait de s'accorder la petite licence, car il aurait dû descendre jusqu'à la dixième ligne et le 96e mot, ce qui, sans être moins légitime, eût été certainement moins frappant.

2. MENÉNDEZ Y PELAYO, *ib.*

on voudra ces devinettes d'un autre âge (qui d'ailleurs, comme dans le cas de Galilée ou de Rabelais, ne furent point toujours des jeux d'esprit), mais elles ont leurs règles et leur loi, comme aux échecs la « marche du cavalier » qui, sous son apparence frivole, est un problème de haute analyse dont Euler et d'autres se sont occupés. Les règles de l'anagramme et de l'acrostiche (parlons-en sérieusement puisqu'elles ont ici une valeur documentaire) sont connues et, pour le second, assez variées : l'acrostiche peut être littéral ou syllabique, simple ou double, direct ou inverse, etc. Mais la *loi* essentielle est une et invariable pour les deux cryptogrammes : elle consiste en ceci, que le nombre des mots (acrostiche) ou des lettres (anagramme) employés, doit être *exactement limité* au nombre de lettres du nom ou de la phrase occulte. (Dans le cas de l'acrostiche, une autre condition est nécessaire, et c'est l'ordre continu, en remontant ou en descendant.) — Puisque M. Menéndez, procédant du connu à l'inconnu, cherchait un nom composé de 14 lettres, il était tenu de le rencontrer en un groupe *continu* de 14 lettres de son texte, ordonnées *ad libitum*, mais sans une de plus ni de moins. Hors de là il n'y a point anagramme, et, par conséquent, son anagramme n'en est pas une.

Les deux exemples qu'il cite satisfont à la loi énoncée : l'acrostiche des *Partidas* (ALFONSO) se compose des sept lettres initiales desdites « parties » (ou des prologues), prises dans l'ordre qu'elles ont dans le code; celui (syllabique) de *Lisandro* est formé par les syllabes initiales de tous les vers qui, en ordre ascendant, suivent celui du point de départ, et comme la phrase cachée a 21 syllabes, l'acrostiche occupe exactement 21 vers [1]. Je ne sais pourquoi, du reste, M. Menéndez cite des acrostiches à propos de sa fausse anagramme : celles-ci foisonnent, et c'est là qu'il pourrait toujours voir toujours observée la loi qu'il a enfreinte : par exemple, les seize lettres

1. L'acrostiche des *Partidas* n'est pas plus d'Alphonse le Sage que la rédaction du code; ce sont les compilateurs qui l'y ont serti, en tordant quelquefois l'ordre naturel de la phrase; en outre, dans la *Partida* I, l'acrostiche porte sur le *titre* même, non sur le prologue, comme dans les autres, et à la Partida IV, on a oublié de supprimer l'*b* de *honras*, ce qui trouble un peu la combinaison. — L'acrostiche de *Lisandro* n'est *revesado* qu'au sens d'être à l'envers. On dira que j'ai beau jeu, après qu'il est deviné; mais, vraiment, je crois que les éditeurs auraient pu s'en tirer sans recourir aux lumières supérieures d'Hartzenbusch. Il est contenu dans une suite d'octaves, dont la dernière ou *envoi* donne cette indication assez précise : « Si tu veux trouver le nom de l'auteur, imite la marche du scarabée (à reculons) en partant du cinquième vers de l'octave où l'on rapporte les hauts faits du vengeur (peut-être *vainqueur*) de la terre. » A la quatrième octave, il est parlé d'Alcide, et, en remontant depuis le cinquième vers, l'acrostiche se déroule comme une bobine. Il me semble que je l'aurais trouvé tout seul. La légende sur le bousier était très populaire et Covarrubias la rapporte.

d'*Alcofribas Nasier* sont bien les seize lettres de *François Rabelais*, et les deux casse-tête astronomiques de Galilée n'ont pas une lettre de plus ni de moins que les phrases rétablies.

Il n'en pouvait être autrement, et la raison en est mathématique. En ajoutant une seule lettre au groupe nécessaire, le total des arrangements se trouve multiplié par le nombre nouveau. M. Menéndez ne se doute pas qu'en prenant quinze lettres pour y trouver les quatorze dont il a besoin, il crée, par ce seul fait, quinze fois plus d'arrangements qu'il n'avait de permutations, c'est-à-dire que si le nombre en était d'abord d'un milliard (il est beaucoup plus grand), il passe brusquement à quinze milliards. Or, ce n'est pas une lettre qu'il a ajoutée, mais quatorze, et bien que l'accroissement se ralentisse chaque fois, nous tombons presque dans l'infini [1]. L'instrument mathéma-

1. Quand l'anagramme se compose de plus de sept ou huit lettres, il est à peu près inutile de chercher à la déchiffrer méthodiquement, tel est le nombre des arrangements possibles. Képler, malgré les artifices dont il usait, perdit son temps à l'anagramme de Galilée. Celle de M. Menéndez compte 14 lettres prises sur 28, c'est-à-dire que le nombre d'arrangements (il ne faut pas dire « combinaisons ») est celui de 28 lettres prises 14 à 14 : ce serait, sauf erreur, un nombre composé de 18 chiffres. Et quand l'honorable académicien nous raconte que, sans être averti et à première vue, il a découvert son Lamberto, il nous rappelle trop vivement qu'il a disserté en trois volumes sur la *Ciencia española* — titre un peu effrayant, mais qui, heureusement, tempère la sévérité du nom par le sourire de l'adjectif.

tique est une arme redoutable qu'on ne manie pas comme la *tizona* de Don Quichotte [1]. — En outre, — et ceci est à la portée même des cervantistes, — du moment qu'on s'accorde le moindre jeu, hors du nombre de lettres strictement nécessaire, il n'y a plus de limites : M. Menéndez s'est contenté d'une ligne pour Lamberto ; MM. La Bartera et Asensio s'en attribuent trois et demie, avec le même droit, pour y découvrir Aliaga. Or, l'exacte vérité est que, de la phrase manipulée, on retire l'anagramme, non seulement d'Aliaga et de Lamberto, mais encore d'*Asensio*, de *La Barrera* et même de *Marcelino Menéndez Pelayo* — ce qui trahirait une collaboration occulte dont les cervantistes s'étaient bien gardés de nous faire confidence [2] !

Une dernière remarque, pour finir. Les véritables anagrammes historiques ne sont pas faites pour

1. Ils ont tous la manie du jargon scientifique. Voici M. Pérez Pastor qui ne peut se tenir de bavarder, lui aussi, de ce qu'il ignore. Son Prologue des *Documentos* débute par un long paragraphe sur les équations, les *x* et les « quantités imaginaires », où il démontre uniquement qu'il ne sait pas le premier mot de ce dont il parle. Chez nous, le simple goût préserve de ces ridicules. Il est vrai que notre abbé ne réussit guère mieux aux citations littéraires : il fait quelque part un « vers d'Horace » (*Documentos*, II, 414) de ce vieux cliché d'Ovide (*Video meliora...*) qu'on n'ose plus resservir, tant il est usé, et qui d'ailleurs, n'est nullement un vers.

2. Je ne fais pas une mauvaise plaisanterie ; avec les lettres de la première phrase citée, on forme exactement les noms que j'énumère, et j'invite les honorables cervantistes à les y chercher.

être devinées, — puisque cela est généralement impossible, — mais pour être dévoilées à l'heure voulue par l'auteur lui-même, qui établit ainsi son identité. Il va de soi qu'elles sont toujours exactes, puisque l'auteur les fabrique tout à son aise. L'à peu près n'existe que pour celles qu'on s'amuse à découvrir après coup dans les noms propres ou les devises, simples jeux d'esprit sans aucune réalité. Si le chimérique Alfonso Lamberto était l'auteur du *Don Quichotte* et eût voulu cacher son nom sous une anagramme, il est probable d'abord qu'il l'aurait mise dans le pseudonyme ou dans le sous-titre; s'il avait opté pour le texte, il est presque certain qu'il en aurait choisi les premiers mots, mais toujours sans employer plus de lettres que celles qu'il lui fallait; dans tous les cas, il l'aurait composée exacte. Nous aurions eu, par exemple, comme début du premier chapitre : EL FAMOSO TORBLAN (ou *Bralton* ou *Boltran*, j'en tiens une douzaine à la disposition de M. Menéndez), *historiador no menos*, etc. »; et ç'aurait été, en effet, une anagramme parfaite de son nom. Ce raisonnement s'applique à toutes les anagrammes approximatives — y compris la bévue classique de *Benengeli*. En ces matières, l'à peu près est un vice rédhibitoire : une clef qui ouvre *presque* une serrure, c'est une clef qui ne l'ouvre pas.

Les réflexions finales, dont M. Menéndez Pelayo a étayé sa frêle hypothèse, me semblent encore plus malheureuses que celle-ci : il y tombe décidément, « de la bradypepsie dans la dyspepsie » et pour tout dire, dans le cervantisme caractérisé. Après s'être fait lui-même l'objection fort sensée que le rôle « don-quichottesque » de cet intangible Lamberto est très invraisemblable, il croit y répondre en se rejetant sur « les obscurités dont la biographie de Cervantes est encore pleine », et finit par accepter le prétendu « ésotérisme » du roman cristallin, ce qui marque sans doute l'état aigu de la cervantomanie. Descendu là, il ramasse tous les racontages et fait une concurrence affligeante aux radoteurs qu'il a lui-même exécutés. Il admet que la « haine » de Lamberto puisse dater de 1595 : du concours poétique de Saragosse et des fameuses « cuillers d'argent » ! Il digère le conte du *vejamen* ; il accepte sérieusement que les *sinónimos voluntarios* d'Avellaneda se rapportent au sobriquet de Sancho — alors qu'ils s'appliquent de toute évidence aux barbarismes de l'écuyer, recours de comique facile dont Cervantes abuse et que l'Aragonais lui reproche assez justement. Enfin, il s'en prend aux vers parodiques du début de *Don Quichotte* et, comme un simple Benjumea, y « soupçonne un mystère ». — Mais c'est surtout le sonnet de

Solisdan qui l'intrigue, et il nous fait part de son inquiétude presque dans les mêmes termes que Clemencin : « Le sonnet de *Solisdan* me donne fort à penser ; ce personnage ne figure dans aucun des livres de chevalerie connus jusqu'à présent ; par conséquent, ce doit être une invention burlesque de Cervantes... » Et nous voici retombés aux à peu près : « Son nom, en lui ôtant un *i*, est l'anagramme *parfaite* de *D. Alonso* (en ajoutant un *dón*) : serait-ce par hasard... [1] ». Abrégeons par égard pour un homme de talent qui se fourvoie.

Je vais tirer de peine M. Menéndez et lui envoyer de Buenos Aires la solution du problème qui, depuis un siècle, a fait écrire tant de sottises. Le nom mystérieux se trouve dans un roman de chevalerie, et dans le plus connu de tous, qui est l'*Amadis* ; seulement nous l'avons ici déguisé, et c'était le cas de déchiffrer les anagrammes « à première vue ». Les sonnets et autres poésies burlesques, adressées à Don Quichotte et son groupe par les héros et les héroïnes des livres de chevale-

1. MENÉNDEZ Y PELAYO, lettre citée : « Estos versos... tienen escondido algún misterio, que para los contemporáneos no lo sería *ciertamente*... El soneto de Solisdán me da mucho que pensar. Este personaje no figura en ningún libro de caballerías conocido hasta ahora, y por tanto debe de ser burlesca invención de Cervantes. Su nombre, quitándole una *i*, es anagrama perfecto de *D. Alonso*. ¿Será por ventura el *sabio* historiador *Alisolán* y el *Alfonso Lamberto* de Zaragoza ? »

rie, observent une sorte de symétrie et de parallélisme : d'une part, Amadis et Bélianis, Roland et Phébus se font pendant ; de même, en face, Urgande et Oriane, puis Gandalin, l'écuyer d'Amadis, et Solisdan. Et il ne fallait pas être un aussi grand sorcier qu'Arcalaus pour soupçonner que le « mystérieux Solisdan » qui complète le quadrille, serait quelque personnage analogue à Gandalin, et dont Cervantes s'était amusé à renverser le nom pour faire une niche aux badauds. *Solisdan* est, en effet, l'anagramme de *Lassindo,* lequel fut notoirement l'écuyer de l'illustre Bruneo de Bonamar et armé chevalier le même jour que Gandalin, après avoir fait avec lui la veille des armes [1]. Mais, tout de même, que le manchot railleur avait bien mesuré le calibre inventif de ses contemporains — et de leurs descendants !

Tel est le résultat du concours séculaire et toujours ouvert sur Avellaneda. Je laisse au lecteur le soin d'en tirer les conclusions — à moins qu'il ne préfère attendre l'exposé de ma propre conjecture.

1. C'est ce raisonnement qui m'a conduit à la petite trouvaille. Outre que je ne sais pas l'*Amadis* par cœur, le nombre des permutations possibles, avec les huit lettres de *Solisdan*, est de 40.320 : en me supposant la patience d'essayer cent permutations, ma chance de tomber juste était celle de gagner le gros lot, en prenant un seul numéro dans une tombola de 403. Seulement, le raisonnement, c'est tout à fait comme les castagnettes, dont il est dit avec profondeur dans la *Crotalogia* du licencié Florencio, qu'il y a une nuance entre *tocarlas bien* et *tocarlas mal*.

Comme je l'ai dit en commençant, c'est moins de celle-ci qu'il s'agissait, que des procédés en usage dans la critique espagnole, et je prétends n'encourir les mêmes reproches que dans la mesure où j'aurai manqué aux bonnes méthodes. — La situation la plus fâcheuse en cette affaire est celle de M. Menéndez y Pelayo, qui, trop sûr de son public, s'abandonne tous les jours un peu plus à l'improvisation, même en des matières qui ne l'admettent pas. Et puis, quand on a comme lui fondé sa renommée sur des titres qui n'ont pas été discutés, il est peut-être imprudent de s'attaquer à un problème concret, dans la solution duquel les succès passés ni les attraits d'un style élégant et disert ne comptent guère, — et où l'on s'expose à donner sa mesure.

VIII

Il ne faut pas que le spectacle de cette logomachie nous dégoûte de la logique, et ce serait un autre dérèglement de l'esprit que de mépriser les inférences vraies parce que les fausses conduisent à l'absurde. Du reste, sur les moyens de recherche, nous n'avons pas le choix ; j'ai déjà dit qu'on n'a pas trouvé — et vraisemblablement on ne trouvera pas — de document authentique établissant

la paternité du faux *Don Quichotte*. Le solide « plancher des vaches » de la preuve géométrique manque brusquement sous nos pieds ; l'eau mouvante bat la plage, et, pour y essayer une reconnaissance, nous n'avons que ce radeau de l'induction, si ballotté, si frêle, mais pourtant dirigeable quand on sait s'y prendre. En d'autres termes, et pour employer une image moins ambitieuse, nous ne pouvons rechercher la filiation de cet enfant trouvé qu'en l'étudiant lui-même, des traits généraux qui trahissent la race aux accidents particuliers qui ne conviennent qu'à l'individu, en y ajoutant quelques vagues indications de ceux qui l'ont vu tout petit. En procédant avec précaution et par approches concentriques, nous parviendrons peut-être à isoler peu à peu le contour cherché et à le voir se dessiner sous nos yeux. Tentons-en l'épreuve, sans nous dissimuler les difficultés de l'opération et les chances d'erreur.

Nous avons vu que tout n'est pas à rejeter *a priori* dans les conjectures de Cervantes. Celui-ci, évidemment, ne s'est pas contenté — comme son héros dans la venta — de feuilleter la contrefaçon ; non seulement il l'a examinée de près, — au point d'en reproduire quelques détails, — mais il a dû questionner, tâcher de recueillir quelque rumeur venue de Tarragone. Les résultats de son enquête

ont été à peu près nuls : la façon dont il parle d'Avellaneda montre qu'il ne le connaît pas. Ce ne sont pas les phrases « sans articles » de l'Aragonais qui l'ont d'abord mis sur la voie, mais la provenance du livre. Il est possible que plus tard, et avec l'aide de meilleurs yeux que les siens, il ait fait quelques autres remarques linguistiques plus exactes, mais il n'en signale pas une seule dans son prologue ; et la puérilité des prétendus lapsus qu'il relève dans le *Don Quichotte* d'Avellaneda, et qui proviennent du sien, disent assez qu'il n'était pas homme à suivre une piste, encore moins à la découvrir. Quoi qu'il en soit, la contamination aragonaise du style est indubitable ; et par là il faut entendre la présence, dans la langue d'Avellaneda, de certains tours et vocables catalans ou valenciens. Les vanités régionales ont surtout embrouillé la question. Après comme avant toutes ces plaideries de village, le fait qui subsiste, c'est que le prétendu « dialecte aragonais » se compose, du moins dans les villes, d'un fond de castillan pur, combiné avec un alliage variable de « limousin » [1].

1. Noir MILÀ Y FONTANALS, *Obras*, V, et surtout BORAO, *Diccionario de voces aragonesas*. Le vieux Mayans y Siscar (*Origenes de la lengua española*) affirme que « antiguamente la [lengua] aragonesa se conformaba mucho más con la valenciana ». Mais il était Valencien. Du reste, ils sont tous « orfèvres », et, sur la moindre affaire régionale, on peut annoncer d'avance leur opinion par le nom de leur province ou de leur village.

Il en va un peu de même dans tous les pays de frontière : les formes dialectales des Alsaciens sont surtout des germanismes chez ceux qui parlent français et des gallicismes chez ceux qui parlent allemand. Le premier point à éclaircir est donc celui de savoir si les particularités de la langue d'Avellaneda sont plus attribuables à l'origine proprement aragonaise qu'à l'origine catalane ou valencienne. Mais ce problème, il faut le résoudre scientifiquement pour se tenir à la solution, et non point, comme ces vieux enfants, pour s'y appuyer quand elle favorise la thèse et la négliger quand elle la contrarie.

En dehors des accidents linguistiques qui peuvent passer pour des traits individuels et qui nous serviront plus tard, je pense, après examen fait, que l'origine aragonaise (au sens large) de ce style espagnol ne saurait être contestée. Les barbarismes et les solécismes signalés par Pellicer, qui était de Saragosse, sont des formes essentiellement régionales [1]. J'en ai noté bien d'autres, sans compter celles qui m'ont échappé [2]. On en pourrait sans doute découvrir quelques-unes dans les auteurs

1. *Don Quixote de la Mancha, parte* II, cap. LIX, note de Pellicer à la page 234 de son édition de 1798.

2. Par exemple : *zorriar*, *buen recado* (bastante), *repostona*, *otorgar* (confesar), *aun* (asi), *aunque* (puesto que), *hendo* (haciendo), *repapo*, *pedir de* (preguntar por), *partera* (parida), etc.

contemporains, surtout picaresques, mais c'est l'abondance de ces formes anormales qui est caractéristique, outre les irrégularités de syntaxe déjà signalées. Or, si ce point est solidement acquis, on ne peut en atténuer l'importance par des raisons arbitraires. Il faut, sans hésitation possible, lui attribuer une valeur distinctive et exclusive, et dire : puisque la langue d'Avellaneda démontre l'origine ou le long contact aragonais, toutes les thèses qui y contredisent doivent être écartées. Hors de là, toute critique de provenance devient impossible, et la porte reste grande ouverte aux interprétations capricieuses que nous voulions proscrire.

En essayant de serrer un peu ce premier résultat pour passer du genre à l'espèce, on se demande, d'abord, si les singularités lexicologiques du faux *Don Quichotte* trahissent une origine provinciale déterminée, et si la présomption est favorable à l'Aragon proprement dit, plus qu'à l'une des deux régions limitrophes. Ici encore on peut répondre, et d'une façon presque aussi affirmative que dans le premier cas. En Aragon, et tout d'abord à Saragosse, le catalan importé ne tint pas longtemps contre l'attaque pressante du castillan qui était la langue de la société. Déjà au XVIe siècle, mêler les deux éléments, c'est patoiser, et les gens

instruits s'en défendent. Cette élimination lente s'accentue avec les Argensola, qui poussent la correction castillane jusqu'au purisme ; et sous leur « règne » littéraire, on peut affirmer et démontrer que Saragosse dispute à Tolède l'autorité grammaticale. Un écrivain aragonais, même subalterne comme Avellaneda, mais ayant passé par l'Université, n'aurait pas commis les provincialismes où celui-ci semble se complaire. C'est justement tout l'opposé en Catalogne et à Valence. Outre que le « limousin » y est, peut-on dire, indigène, son usage journalier et parallèle au castillan fait de la langue populaire un jargon véritable, qui pénètre même la langue écrite, surtout la prose, et dont les meilleurs poètes de l'école valencienne ne sont pas exempts. C'était, entre les deux langues rivales, dont la lutte continue encore, un prêté rendu continuel de formes et de vocables, où le fanatisme de clocher cherchait à garder le beau rôle et taxait de « barbarisme » l'intrusion d'un mot castillan dans la phrase catalane, sans admettre la réciproque [1]. En de telles circonstances, il ne semble

1. Même aujourd'hui, le régionalisme n'a pas désarmé. Il se publie encore des ouvrages analogues au suivant, qui est de 1901 : *Diccionari de barbarismes introdubits en la llengua catalana, por Antoni Careta y Vidal*, Barcelone. Les barbarismes sont des mots castillans, ce qui assurément est légitime au point de vue « limousin », mais tout de même un peu violent pour l'espagnol.

pas douteux que l'auteur d'un livre imprimé à Tarragone et fourmillant de catalanismes ne soit catalan ou valencien. En général, le terme aragonais n'a pas de portée précise et définie : c'est le tout pris pour la partie. Au point de vue castillan, il présente une acception « despective » que *catalan* ne rendrait pas : celui-ci est une langue, l'autre un patois espagnol, une sorte d'*aljamía*. Quant à décider, pour le pays d'Avellaneda, entre la Catalogne et Valence, malgré le lieu d'impression je tiens provisoirement pour ce dernier. Outre les arguments confirmatifs qui viendront tout à l'heure, on peut remarquer que quelques provincialismes d'Avellaneda comme *pedir de*, *malagana*, semblent plus spécialement valenciens [1]. Prenons note de cette simple présomption, à côté du fait indéniable qui demeure établi.

Nous avons vu que rien ne permet d'affirmer qu'Avellaneda fût dominicain, ni même ecclésias-

1. Aribau, qui est barcelonais, donne *pedir de* et *malagana* (malaise, courbature, « vapeurs ») pour valenciens. Pareillement Lope de Vega (*Dorotea*, V, VII) : « Dice Dorotea que no quiere ventanas para los toros, porque está de malagana, como dicen en Valencia... » De même, peut-être, pour le changement fréquent de *a* en *e*, qui disparaît si vite du castillan : *monesterio*, *Argamesilla*. Avellaneda distingue les *chabines* valenciens des autres... Aucun détail n'est à négliger, comme corroborant d'autres raisons plus solides : ainsi la marque d'imprimeur qui figure sur la première édition et qui n'est autre que celle du *Don Quichotte* de Valence (1605).

tique. Rien non plus n'autorise à nier la possibilité du fait — et moins que tout le reste, le caractère graveleux du récit, dont on a fait un argument, comme si quelques-uns des écrits les plus libres de l'époque ne sortaient pas du cloître! Il a certainement passé par l'Université, peut-être même pris ses degrés en droit, soit à Valence ou au séminaire de Tarragone [1], soit, plus tard, à Alcalá, dont il connaît à fond les mœurs *estudiantiles*. Il a probablement interrompu sa carrière et couru le monde, à la façon de Guzman et de Sayavedra. Est-il rentré au bercail, après la picaresque odyssée, pour prendre ou reprendre le froc comme le plus commode des gagne-pain? En ce cas, il faudrait accepter la conjecture qui le fait

1. L'Université de Tarragone fut érigée et réunie au séminaire en 1572, par le cardinal Cervantes. — Celui-ci résidait à Rome, en 1570, lorsque Miguel s'y trouvait — il fut de la même promotion que Giulio Acquaviva — et il ne semble pas douteux que, s'ils avaient été parents, c'est chez lui que le jeune aventurier aurait trouvé asile. Du reste, l'arbre généalogique dressé par Navarrete est fait « de chic », comme la plupart des autres. On recueille de vagues données sur les homonymes qui semblent convenir, et on établit les quartiers de noblesse. Ils sont tous hidalgos de *ejecutoria*. Lope, quoique fils d'artisan, descend en droite ligne de Bernardo del Carpio, qui n'a probablement jamais existé (*Por tu vida, Lopillo*...). D'un relevé statistique du XVIe siècle (*Documentos inéditos*, XIII), il résulte que, dans certaines provinces, les hidalgos étaient aussi nombreux que les *pecheros*. Le chanoine italien de *Guzman* dit à celui-ci (qui ne manque pas d'être parent — du pied gauche — des Medina-Sidonia) : *Se tutti siete cavalieri, chi guarda la pecora?*

vient pas, et l'incidente reste en l'air sans aucune signification. On doit corriger, évidemment : *Yo solo he tomado*... Il en est de même pour la filandreuse période suivante (*Y pues Miguel de Cervantes*), qui, avec la ponctuation actuelle, n'a aucun sens : quelque lourdeur qui en résulte, il faut remplacer l'exclamation de *sagrado* par une virgule et pousser jusqu'au point. Il y en a bien d'autres, mais ces exemples suffisent à expliquer mon hésitation devant la phrase célèbre qui a servi de point d'appui à tant de folles conjectures. Il s'agit du passage où Avellaneda travaille à se laver de son larcin, en invoquant de prétendues offenses de Cervantes. En voici la substance : « Qu'il se plaigne (Cervantes) du tort matériel que je porte à sa *Seconde Partie*; il ne peut du moins s'empêcher d'avouer que nous avons le même but, qui est de donner chasse aux romans de chevalerie, bien que nous différions sur les moyens employés : les siens ont consisté en offenses *faites à moi et particulièrement à celui* (Lope de Vega) que les nations étrangères glorifient, etc. [1]. »

1. «... *Pero* quéjese de mi trabajo por la ganancia que le quito de su *Segunda Parte; pues* no podrá, por lo menos, dejar de confesar que tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa licion de los vanos libros de caballerías, tan ordinaria en gente rústica y ociosa; si bien en los medios diferenciamos, pues él tomó por tales el *ofen-*

Ce sont les derniers mots soulignés qui ont été le prétexte des thèses « mégalomanes ». Certes, un écrivain visé par Cervantes, en même temps que Lope de Vega, ne serait pas le premier venu : si ce n'était celui-ci, c'était quelqu'un des siens... Et les essayages de commencer, comme pour la pantoufle de Cendrillon. Or, d'une part, l'offense prétendue est bien définie : il s'agirait d'une attaque littéraire, contenue dans la première partie du *Don Quichotte*; d'autre part, on ne trouve dans le roman aucune trace de critique personnelle à un auteur vivant, sauf celle qui vise Lope. Donc, en ce qui la touche, l'allégation d'Avellaneda paraît mensongère. On peut, cependant, en donner plusieurs explications. D'abord, l'invention de toutes pièces, pour prêter une couleur de représaille au larcin; c'est l'excuse du loup de La Fontaine : *Je sais que de moi tu médis l'an passé.* Une seconde explication, peut-être plus plausible, serait qu'Avellaneda eût tenu, pour son public local, à se trouver compris dans le blâme infligé par Cervantes aux dramaturges du groupe de Lope. On sait que celui-ci passa plusieurs années

der á mi, y particularmente á quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras, y la nuestra debe tanto, etc. » On dirait que le *pero* et le *pues* du commencement sont transposés; en tout cas, mis à la place l'un de l'autre, la phrase boiterait un peu moins, sans cesser d'être exécrable.

de son exil à Valence (entre 1588 et 1596), où florissait alors une école dramatique qui redoubla d'éclat pendant le séjour du jeune maître : Avellaneda put être un comparse du chœur que conduisaient Guillen de Castro et Aguilar. Ses rimes, assurément, ne trahissent pas un versificateur expert; mais son culte pour Lope paraît sincère : il ne manque pas une occasion de le glorifier [1]. Enfin, une troisième explication de la formule serait de la tenir pour une leçon fautive, et c'est surtout afin de présenter cette vue comme acceptable que j'ai décrit le mauvais état du texte imprimé. Dans l'incise « *tomó por tales* el ofender á mí, *y particularmente á quien...* », la syntaxe des mots soulignés est si insolite, si peu naturelle [2],

1. Voir notamment, pages 30 et 85 de l'édition Rivadeneyra. Son allusion au cheval de Séjus (p. 10 « *No hay Bucéfalo, Alfana, Seyano...* ») est prise à Lope, car on peut coïncider sur une citation exacte, mais non sur une erreur de détail. Lope avait déjà confondu le cheval avec le cavalier dans le *Peregrino*, 315 (et aussi dans le frontispice) : « llevaba consigo poco menos que el caballero Seyano. » (C'est une allusion au proverbe rapporté par Aulu-Gelle, III, IX : *Hinc proverbium de hominibus calamitosis ortum, dicique solitum : Ille homo habet equum Seianum.*) Je crois bien aussi que l'attribution à Horace de l'*Est Deus in nobis* d'Ovide (p. 78) est de la même source, mais je ne puis préciser. En tout cas, Lope avait aussi l'érudition un peu hasardeuse; dans *Dorotea* I, v, il n'hésite pas à gratifier Catulle du vers le plus connu de Martial : « *Dijo Catulo que si sus escritos eran lascivos, su vida era honesta.* »

2. A propos d'une langue aussi peu fixée que l'espagnol du XVIIe siècle (comme le français avant Vaugelas), il est difficile de se

que j'ai cru d'abord à une faute d'impression, très légère de forme mais très importante de fond (*mi*, *y* pour *muy*). En corrigeant : *tomó por tales el ofender muy particularmente á quien*, etc., tout s'arrangerait; Avellaneda disparaît et il ne reste que Lope, débarrassé de cette compagnie compromettante. Le génie de la langue espagnole est essentiellement pléonastique. A l'endroit cité, la répétition du pronom s'impose si bien (*ofenderme á*

prononcer grammaticalement; tout ce qu'on peut dire, c'est que la forme discutée n'était pas en usage, ne serait pas venue naturellement aux lèvres ou sous la plume d'un Castillan. Aujourd'hui même, les grammairiens espagnols ne disent pas, comme chez nous : cela est, ou n'est pas, un solécisme. Même en grammaire, ils se montrent indulgents aux *pronunciamientos*. Pourtant, sur le point examiné, l'Académie (*Gramática*, 272) se décide presque : « nunca ó muy rara vez excusa la repetición de los pronombres personales... v. g. : *A mi me dicen, á él le buscan...* » BELLO (*Gramática*, 277) est plus explicite encore : « en prosa no sonaría bien : *Habló á mí*, etc. » — Andrés Bello, né à Caracas, est la plus grande autorité grammaticale de l'Espagne; du reste, c'est peut-être au Vénézuela et en Colombie que s'écrit l'espagnol le plus pur, comme en témoignent Bello, Baralt, Acosta, Caro, Cuervo, etc. Et cela prête quelque saveur à la phrase où M Morel-Fatio nous insinue, d'un air pincé, dans une étude qui n'est d'ailleurs pas méprisable (*Études sur l'Espagne*, I, 92) que Hugo a saupoudré son *Hernani* « de quelques mots d'espagnol de Caracas ». Pourquoi de Caracas ? « Espagnol de Paris » n'aurait-il pas suffi ? Un peu plus loin, le même critique avertit charitablement ses contemporains que « l'histoire générale d'un pays n'est pas l'affaire d'un étranger... qui ne possède pas le fonds d'informations de l'indigène... » Quelles sont les histoires générales indigènes auxquelles l'estimable hispanisant fait allusion ? Est-ce à cette verbeuse compilation de seconde main de Lafuente, ou bien à certaine piraterie en sept gros volumes (GEBHARDT, *Historia general de España*, 4ª *edición*) littéralement volés aux étrangers, surtout à Romey?

mí...), qu'en reproduisant le passage tous les
tiques l'y ajoutent, peut-être sans y pens
D'autres raisons sembleraient favorables à
leçon qui, sans aucun doute, améliore le te
Avellaneda ne revient plus sur son offense
sonnelle, et se borne à défendre longuement I
de Vega; Cervantes lui-même ne songe pas
instant aux torts qu'il peut avoir envers l' «
gonais » qui l'accuse : il se défend d'avoir
qué Lope, et c'est tout. — J'ai un peu dét
cette conjecture pour en montrer les côtés sé
sants, et parce que, tout bien examiné, je
l'adopte pas. Pour plausible qu'elle para
aucune inférence logique ne doit résister à
fait : or, ce fait positif est qu'Avellaneda écri
ainsi, comme on peut le constater dans ce m
prologue [2]. On verra plus loin que ce « signe
ticulier », dans le style du faux *Don Quich*
marque une concordance de plus avec celui

1. La Barrera, *Notas*, CXXII : « Había tomado por tales el *derle á él*... » Menendez Pelayo, lettre citée : « Cervantes *le ofendido á él* y á Lope de Vega... » L'ancienne expression épistol « Dios le guarde y *á mi no olvide* » n'est pas une objection : une formule stéréotypée, comme *que Dios guarde* (pour *á quien muy señor mio*, qui deviendrait ridicule si, au lieu de *señor*, on tait un autre substantif. L'Académie a corrigé à tort cette salut de Teresa à la duchesse (*Quijote*, II, LII) dans son édition de 17 non dans celle de 1780, ainsi que l'indique M. Fitzmaurice.

2. Prologue : « Plegue á Dios deje. » Page 10 : « De un solo puedo partir á ti y... á diez gigantes... »

autre ouvrage que j'attribue au même auteur. C'est donc entre les deux premières explications que subsiste l'alternative, et la singularité d'écriture que j'ai signalée reste comme un simple trait personnel, qui accentue la physionomie de l'écrivain.

Quelques autres indices de ce même prologue sont utiles à notre enquête. Les *sinónomos voluntarios*, dont on a fait tant de mystère, s'appliquent tout uniment, ainsi que je l'ai dit, aux barbarismes trop voulus, en effet, de Sancho, qui rappellent le jargon de Martine dans les *Femmes savantes*. Cela résulte du contexte : Avellaneda égaiera aussi, promet-il, son *Don Quichotte* avec les naïvetés de Sancho, mais en évitant d'offenser personne et de « faire ostentation de *sinónomos* » (dans la bouche de l'écuyer, naturellement); il ajoute qu'il serait aussi capable qu'un autre de le faire, ce qu'il prouve avec excès. Comment une chose si simple a-t-elle pu travailler l'esprit des commentateurs? — La phrase connue, sur « le gain dont il va priver Cervantes », jette une lueur sur les véritables mobiles et, par conséquent, sur la condition sociale d'Avellaneda. Ce sont les pauvres mille réaux à toucher du libraire qui l'ont décidé; c'est donc un homme qui, s'il ne vit pas de sa plume, comme Cervantes, en attend,

du moins, un maigre casuel. L'écrivain dépouillé ne s'y trompe pas, bien qu'il se méprenne sur le prétendu « noviciat » du plagiaire et son désir de la gloire [1]. Ce qui, en somme, apparaît manifeste, c'est qu'Avellaneda ne voit dans l'affaire que la question des quatre sous, et qu'il n'a pas songé un instant à la « gloire », ni, par suite, à l'intérêt de mettre une clef à son pseudonyme.

Quant aux injures qu'il adresse à Cervantes, et qui nous répugnent comme des outrages au génie, — les fanatiques y voient des sacrilèges contre leur dieu, — elles ont surtout le grand tort littéraire d'être stupides. Mais encore faut-il se mettre au point, et ne pas contempler le locataire du *conventillo* équivoque de Valladolid comme nous ferions aujourd'hui du symbole statuaire qui se dresse sur la place des Cortès. Nous avons vu que le culte d'Avellaneda pour Lope de Vega était sincère : son animosité contre Cervantes est celle du sectaire aveugle contre l'hérétique [2]. Sans doute,

1. *Don Quijote*, II, *Prologo al lector* : « una de las mayores (tentaciones del demonio) es ponerle á un hombre en el entendimiento que puede componer é imprimir un libro, con que gane tanta fama como dinero, y tantos dineros cuanta fama. »

2. Il est difficile de ne voir qu'une allusion à Armendáriz dans certains vers de l'*Epistola á Barrionuevo*, de Lope : *Y si quisiera hablar*... D'ailleurs, on sait que, dans la fameuse lettre de 1604, où il critique le *Don Quichotte*, Lope de Vega rapproche Armendáriz de Cervantes : il les met tous deux dans le même sac.

ses attaques sont basses et grossières, et son allusion à l'infirmité du soldat est une révoltante vilenie ; mais qu'on se reporte au ton des *vejámenes* d'Alfarache et des satires sur la bosse d'Alarcon, signées des plus grands noms d'alors et qui passaient pour d'excellentes plaisanteries — comme chez nous les quolibets contre Corneille [1]. Au résumé, il n'y a lieu de prendre au tragique ni le plagiat, qui fut surtout une pauvre besogne de nécessité, ni le plagiaire, qui fut sans doute un échoué de la vie, quelque bachelier famélique, peut-être un tonsuré sans bénéfice ou un avocat sans causes, râpé, raté, sans plus de malice noire qu'un pícaro, — au demeurant, le meilleur fils du monde.

Voilà donc, à peu près, tous les renseignements personnels que nous pouvons tirer du livre, et c'est le moment de les réunir et de les employer. Avellaneda est Catalan ou Valencien ; homme mûr [2], sans fortune ; il a étudié le droit et la théo-

1. Il y a peut-être dans le roman d'Avellaneda des allusions d'un autre ordre ; par exemple, le commentaire (chap. IV) sur la devise de Don Quichotte. Le bon Rosell ne comprend pas, suivant son habitude, et se demande avec anxiété : « ¿ Á qué vendrá esto aquí ? Vuelve á nombrar el castillo (de San Cervantes) trayéndolo, como suele decirse, por los cabellos... » C'est une variation très claire sur le *Cuerno*. Comme Sancho parle de décorer sa coiffure, Don Quichotte lui explique philosophiquement : « *No te convienen á ti esos dijes, que tienes la mujer buena cristiana y feà.* »

2. S'il avait dépassé la cinquantaine, il ne se moquerait pas de la vieillesse de Cervantes ; d'autre part, s'il a connu Lope à Valence, il ne devait pas avoir moins de vingt ans vers 1590.

logie, peut-être comme *becado* (boursier), d'abord à Valence ou à Tarragone, mais sûrement à Alcalá ; il a voyagé en Italie et en connaît un peu la langue, dont quelques expressions lui sont restées ; il a habité Saragosse, Madrid, Tolède, mais ignore absolument la Manche [1] ; il semble qu'il soit entré dans les ordres, pour en sortir et peut-être y rentrer. Il a touché à la profession juridique, et fait, entre autres métiers, celui d'écrivain, sans gloire et avec de minces profits ; il a connu Lope de Vega et l'admire profondément ; il n'a jamais vu Cervantes, car, tous les témoignages sont unanimes, on ne pouvait voir le grand enfant de génie sans l'aimer — ou le plaindre. Je crois bien que c'est tout ; mais c'est plus qu'assez puisque le premier caractère seul, d'ailleurs le mieux établi de tous, rétrécit singulièrement le champ des conjectures.

Si Avellaneda, comme nous l'avons présumé, avait déjà écrit et publié quelque ouvrage avant son *Don Quichotte*, ce ne pouvait être — ses rimes en font foi — qu'en prose, et, semble-t-il, dans un genre analogue. Cette présomption reposait sur une assez faible probabilité, mais j'avais le devoir de l'examiner avant toute autre pour pro-

1. « Argamesilla de la Mancha » ne s'est jamais dit; les deux Argamasilla s'y trouvent.

céder régulièrement. Or, parmi les romanciers plus ou moins célèbres de cette époque, je n'en ai pas découvert un seul qui fût Aragonais, bien qu'on en compte plusieurs pendant le seizième siècle — tout d'abord ce Juan Timoneda, qui édita les contes des autres avant de publier les siens. Je suis loin de prétendre qu'il n'y en ait pas, n'ayant pas étudié à fond cette littérature, mais je n'en trouve aucun, pour la période de 1600 à 1615, pas plus dans Rivadeneyra que dans Antonio, Ximeno et les autres historiens ou bibliographes. Devant ce premier résultat peu encourageant, je crus devoir, avant d'aborder d'autres genres littéraires, passer en revue les romans connus du temps, dans l'hypothèse que les vagues données biographiques de leurs auteurs pussent être inexactes, ou qu'un de ceux-ci, quoique né loin de l'Aragon ou de la Catalogne, y eût séjourné assez longtemps pour s'en imprégner... Cet examen laborieux me fut d'abord peu utile bien qu'agréable : rien ne ressemble moins à la *bazofia* aragonaise d'Avellaneda que l'écriture de Céspedes, de Salas Barbadillo, d'Espinel et des autres dont j'ai déjà parlé et sur lesquels il serait oiseux de revenir. Au cours de cet inventaire, il m'était impossible de ne pas retomber sur le *Guzmán de Alfarache*. Pour Alemán lui-même, ainsi que je l'ai marqué en passant,

était un familier de la maison qui abusa de sa confiance. Si l'on admet, ce qui est à peu près démontré, qu'Alemán tint, de 1600 à 1601, une imprimerie à Madrid, on peut conjecturer que « Sayavedra » y avait travaillé et eu, comme correcteur ou copiste, la proie sous la main. Alemán nous affirme qu'il dut récrire sa seconde partie, — et sans doute il exagère un peu, car la manière de « Sayavedra » ne rappelle guère la sienne, malgré l'intention visible de l'imiter. Beaucoup moins correcte et composée que l'original, la copie est aussi plus amusante et plus vive, sauf les moralités, — et cet insupportable hors-d'œuvre sur la noblesse de Biscaye, qui est, sans doute, un mémoire de juriste auquel le romancier a fait un sort. Quoi qu'il en soit, le bon Alemán s'indigne beaucoup moins que Cervantes ; il en a vu bien d'autres en son existence cahotée : *non ignarus mali*... Sous les déguisements pittoresques dont il affuble le larcin, on sent un fond d'indulgence et presque de tendresse pour le fraudeur — si déluré, si drôle... Ah ! l'irrésistible gredin !... Loin de rabaisser le plagiat, il vante le talent du plagiaire, son savoir, sa grâce, son esprit fleuri, sa maîtrise ès lettres humaines et divines : il serait fier de l'avoir écrit ! Certes, ajoute-t-il, de tels mérites, mieux employés, feraient honneur aux plus diffi-

ciles; mais pour cette fois, « il a fait passer en Castille des monnaies d'Aragon... » [1]

Les seules donnés certaines que nous possédions sur ce parasite littéraire nous viennent d'Alemán, ou de son ami Valdés, c'est-à-dire de la seconde partie du *Guzmán*. La critique s'accorde à y voir l'expression de la vérité, — sauf, naturellement, la part de l' « équation personnelle » qui, en Espagne, est toujours considérable. On comprendrait mal, en effet, qu'Alemán se fût pris à mentir pour dénoncer des mensonges et qu'il fît le jeu du Valencien, en se trompant sur des faits matériels que celui-ci n'aurait pas manqué de relever, afin d'infirmer le reste de l'accusation. D'ailleurs, tous les détails se tiennent et se contrôlent mutuellement [2].

1. Ce n'est donc pas proprement le sien. Voir *Guzmán de Alfarache*, segunda parte (Prologue) *Al curioso lector* : « Verdaderamente habré de confesarle su mucha erudición, florido ingenio, profunda ciencia, grande donaire, curso en las letras humanas y divinas, y ser sus discursos de calidad, que le quedo invidioso, y holgara fueran míos. » — « Mas en este propósito fué meter en Castilla monedas de Aragon. » — On voit par ces derniers mots qu'Alemán appliquait à Sayavedra la qualité d'Aragonais, quoique sachant très bien que l'autre était de Valence, puisque c'est par lui seul que nous-mêmes le savons.

2. Mateo Alemán, *Guzman de Alfarache*, II, *Prólogo* et *lib.* I, cap. VIII, cap. I et V ; mais surtout cap. IV, où Sayavedra conte sa vie. La qualité du personnage n'est pas très claire; il semble que, par moments, Alemán ait personnifié en Sayavedra son maraudeur, mais, du récit de celui-ci et du chapitre V, il résulte bien que c'est l'autre : *si ce n'est toi, c'est donc ton frère...*

Donc, l'auteur du *Guzmán* apocryphe, que je suis le premier à introduire dans le débat, était né à Valence et se nommait en réalité Juan Martí. Qu'il ait passé ses premières années dans sa ville natale, cela ressort de son langage, et je dirais presque de son accent. Il semble avoir eu un frère cadet, — à moins que Sayavedra ne soit un personnage tout fictif. Dans le doute, ne parlons que de Martí. Orphelin d'excellente famille, il avait hérité de quelques biens qu'il dissipa de bonne heure. Martí interrompit ses études pour courir le monde ; de Barcelone, il passa en Italie et, tombé dans la misère, y pratiqua quelques-unes des soixante-trois manières qu'avait Panurge de se ravitailler [1]. Ce fut après ce tour de Bohème qu'il rentra dans son pays et poussa ses études à Alcalá. Il dut y prendre quelque grade, puisqu'il exerça plus tard la profession de *letrado*. Dans l'entretemps, il avait aussi tâté du métier de comédien, comme ce délicieux Agustín de Rojas qui s'éteignit, lui aussi, dans le notariat

1. MATEO ALEMÁN, *Guzman de Alfarache*, II, *Prólogo* et *lib.* I, IV : « Ninguno entendió como yo la cicatería : fuí muy gentil caleta, buzo, cuatrero, maleador y mareador, pala, poleo, escolta, estafa y zorro... » Il faut sans doute en rabattre et tenir compte du genre picaresque, mais le récit de Sayavedra doit contenir une grande part de vérité applicable à Martí. Cf. SAYAVEDRA, II, lib. II, cap. IV : « y hasta agora sé diez y siete maneras de pedir limosna... »

final[1]. Quoi qu'il en soit, il se trouvait à Valence en 1599, lors des grandes fêtes du double mariage royal, qu'il décrit en témoin oculaire, et il y revit certainement Lope de Vega, dans la suite du marquis de Sarriá, bientôt comte de Lemos. C'est tout juste après ces fêtes, dont Martí fut sans doute un des nombreux historiographes, que se placent son séjour à Madrid et ses relations amicales avec Alemán, d'où allait sortir son premier plagiat connu. Et, naturellement, c'est aussi à cette époque que s'arrêtent nos renseignements sur lui, en tant que contrefacteur du *Guzmán de Alfarache*. Le moment est donc venu d'examiner ce pastiche et d'en faire saillir les traits caractéristiques, qui, rapprochés de ceux du *Don Quichotte* apocryphe déjà mis en relief, nous permettront peut-être d'attribuer les deux imitations à un seul et même plagiaire. Tout d'abord, on ne peut nier que la présomption générale ne soit favorable à la thèse. Si l'examen du *Don Quichotte* nous a presque convaincu que l' « Aragonais » n'en était pas à son début et, comme dit l'espagnol,

1. On n'a pas rendu justice complète au charmant *Viaje entretenido*, de Rojas, plein d'esprit et de grâce spontanée, comme son auteur, cet irrésistible *Caballero del milagro* que tout le monde adorait à première vue. La page où il entame son aventure de Málaga (I, 160 de l'édition de Madrid, 1901) et s'interrompt pour toujours, suffoqué par l'émotion, est unique d'accent poignant et vrai dans toute la littérature espagnole, en général si artificielle, si peu humaine.

à « son premier renard dépouillé », aucun noviciat littéraire ne lui sied mieux que cet escamotage, deux fois picaresque, perpétré par un Valencien. Le tour de gibecière lui va comme un gant.

Le faux *Guzmán* porte une dédicace qui semble factice et de forme un peu burlesque, mais dont les allusions nous échappent [1] : elle a tout à fait l'allure de l'autre « aux échevins d'Argamesilla », qu'elle rappelle aussi par quelques expressions particulières, et surtout par l'attitude de victime de la « détraction » qu'y prend d'avance le bon apôtre. Les détracteurs, dans l'un et l'autre cas, c'étaient les dépouillés qui allaient crier : au voleur ! A la fin, Martí promet au public d'autres ouvrages analogues : qui a démarqué, démarquera [2].

1. Le roman est dédié à don Gaspar Mercader y Carroz « heredero y legítimo sucesor en las baronías de Bunyol y Siete Aguas ». Mercader et Carroz étaient deux anciennes familles de Valence, et il se peut que la seigneurie de Bunyol (dont Siete Aguas faisait partie) appartint à la première. Zurita (*Anales*, XIII) nous dit, en effet, que le château de Siete Aguas fut conquis par un Mercader, le 7 août 1430. Mais, que signifie cet « héritier et successeur légitime des baronnies », que Martí proclame « vainqueur d'Alexandre, de Cyrus, d'Alcibiade et d'Épaminondas », pour avoir accepté sa dédicace ! Il y a là, peut-être, quelque intention satirique que nous ne saisissons pas aujourd'hui.

2. Dédicace de *Guzmán* : « tanto necesitan de mayor *protección*... los libros que de suyo están sujetos á la *detracción*... (Vuestra merced) á quien suplico reçiba etc. » Dédicace de *Don Quijote* : « Reciban pues vuesas mercedes bajo de su manchega *protección* el libro y el celo de quien, contra mil *detracciones* le ha trabajado... » *Detracción* était alors un mot peu usité ; il n'est pas dans Covarrubias.

Il va de soi que ce n'est point par la marche générale de l'action que deux écrits aussi différents peuvent être rapprochés ; d'ailleurs, chacune des imitations a d'abord son modèle à suivre, et nous savons que le roman de Cervantes ressemble le moins possible à celui d'Alemán. Ce qui est surprenant, c'est qu'à travers deux sujets aussi dissemblables, et après douze ans écoulés, la personnalité du premier auteur ait si peu varié, qu'elle se trahisse encore dans le style du second, dans les démarches et les réflexions de ses personnages, et jusque dans ses citations favorites. Il vivait évidemment sur l'ancien fond littéraire et avait fort peu acquis pendant cet intervalle professionnel. Parmi ces indices probants, les rencontres linguistiques et les citations sont, sans aucun doute, les plus remarquables à raison de leur caractère concret. S'il n'est pas toujours certain que le style soit l'homme même, il n'est guère douteux que la langue ne soit tout l'écrivain : ce par quoi il accuse son identité et dont il change le plus difficilement. Mais d'autres révélations inconscientes ne doivent pas être négligées ; et quelques-unes, qui touchent aux goûts dominants, aux sentiments intimes de la personne et à sa façon de réagir devant les faits, peuvent atteindre l'importance de signes positifs.

Dans le *Guzmán* de Martí, nous voyons poindre

déjà les prédilections pour l'ordre de saint Dominique et le culte du Rosaire qui caractérisent si curieusement le pseudo-Avellaneda. Il ne perd pas une occasion de rappeler qu'il « a toujours pratiqué cette dévotion [1] ». Mais voici qui est, à mon gré, tout à fait significatif. C'est en écoutant le sermon d'un père dominicain à Notre-Dame d'Atocha, que Guzmán prend la résolution de changer de vie et de rentrer au couvent, absolument comme le Gregorio du *Don Quichotte* est touché de la grâce dans la même église et en des circonstances identiques [2]. Il est difficile de ne pas reconnaître que les deux récits semblent n'en faire qu'un et traduire le même souvenir personnel. Quoique moins particulières et décisives, je crois aussi que les réminiscences de la vie de prison et de théâtre — avec, dans l'un et l'autre cas, les mêmes louanges adressées à Lope de Vega — se correspondent et se rejoignent, plus colorées et presque présentes, comme il est naturel, dans les premiers tableaux. Les coins de Madrid qui revivent pour Avellaneda, après quinze ans d'ab-

1. Par exemple, II, IV : « y en particular no dejara el Rosario por cosa de esta vida, lo que yo hacía tambien porque siempre tuve esta devoción. »

2. MATEO LUJÁN DE SAVAVEDRA, *Guzmán de Alfarache*, II, lib. III, cap. V et VI. Cf. AVELLANEDA, *Don Quijote*, cap. XIX.

sence, sont ceux qui ont encadré les aventures de Guzmán, c'est-à-dire de Martí : Atocha, le Prado de San Jerónimo, les *caños* de Alcalá — où a lieu ce nauséeux coup d'hameçon de la gourgandine avariée, qui rappelle, mais laisse loin en arrière, les répugnantes invites de Bárbara. Enfin, la vie d'étudiant — scolastique et *tuna* mêlées — à l'université d'Alcalá, semble, dans le *Guzmán*, la même peinture, prise de face et rapprochée, qui réparaîtra dans le *Don Quichotte*, mais évoquée cette fois d'un crayon rapide et comme vue de profil. Quant aux réflexions morales et aux mots d'expérience échappés à chaque page, c'est bien, dirait-on, un seul auteur qui les laisse tomber : l'immuable pique-assiette social qui a fait tous les métiers sans réussir à aucun, et qui, après avoir traversé les situations les plus diverses, médit de tous les rôles qu'il n'a pas su remplir.

Mais, après tout, ces coïncidences fragmentaires des œuvres et des apparitions instantanées de leurs auteurs, par reflet ou transparence, resteraient discutables, si elles n'avaient laissé dans le style et surtout dans la langue des traces indélébiles. C'est par celles-ci que les demi-preuves inductives se fixent et acquièrent la portée de faits positifs. Et ici encore, ce sont moins les analogies d'ensemble qui sont concluantes, que les détails et les

accidents particuliers. Ce qui, dans l'*Odyssée*, fait reconnaître Ulysse par ses vieux serviteurs, mieux que la vague ressemblance physique altérée par les ans, c'est la cicatrice du héros et le rappel du sanglier à la « dent blanche ». Après avoir constaté l'analogie de la forme chez Martí et Avellaneda (visiblement déviée par l'influence du modèle différent qu'il s'agit d'imiter) : la même verve naturelle et franche du style, la même absence d'affectation et de distinction dans la phrase lâchée, — il faut localiser les correspondances et surtout les tares homologues, mettre en relief et rapprocher ces petits traits communs, sans lesquels les autres, plus larges et trop flottants, pourraient être considérés comme douteux ou fortuits. — Je sens combien cette menue analyse devient pénible pour le lecteur, et je lui en demande pardon, mais il m'est impossible de l'omettre en entier. Je vais, du moins, la réduire au strict nécessaire, et m'efforcer d'atteindre à cette « élégance » mathématique qui consiste à ne dire que ce qu'il faut. Ceux qui aiment les démonstrations *more forense*, et ont besoin, pour commencer de croire à une vérité, de vingt répétitions identiques, pourront s'exercer sur les textes.

Il n'est pas nécessaire de démontrer que la plupart des locutions singulières de Martí sont des

« valencianismes » : nous savons qu'il est né à Valence et qu'il habitait, soit cette province, soit une des limitrophes où ces mêmes accidents linguistiques sont usuels. C'est, au contraire, la nature connue de ceux-ci qui doit nous révéler l'origine discutée des similaires qu'on trouve chez Avellaneda. Ces rencontres verbales sont aussi nombreuses que significatives. Notons, d'abord, quelques locutions « aragonaises » relevées par Pellicer dans le faux *Don Quichotte*, et qu'on retrouve, avec beaucoup d'autres, dans le *Guzmán* de Martí [1]. Il y faut ajouter celles d'Aribau et quelques autres que j'ai citées moi-même, et dont les plus caractéristiques se rencontrent aussi dans les deux ouvrages. D'ailleurs, il n'y a pas lieu d'insister sur le fait que les provincialismes signalés appartiennent en général au catalan, et, en particulier, au dialecte de Valence, puisque ce corollaire découlera de la proposition principale. Ce dont il

1. *En* devant l'infinitif (au lieu de *al* ou du gérondif) : *Guzmán* p. 376, 385 (Rivadeneyra); *á que*, pour le gérondif (*á la que volvió la cabeza*. Cf. *Guzmán*, 364 : *á cuatro que le refieren está mudado*) ; *al señal* : ibid. 410 ; *malagana* : 376. Les autres observations de Pellicer n'ont aucun fondement : *escudilla* était déjà castillan ; on le trouve dans un vieux proverbe et dans Covarrubias ; j'ai relevé dix fois *fijar* ou *pegar carteles* (VI et XXIV), et pas une seule *bincar*, qu'il dénonce. En revanche, il omet la plupart des catalanismes que j'ai déjà signalés et dont plusieurs sont donnés par Aribau comme des « valencianismes » de Martí.

s'agit à présent, c'est donc de démontrer que les deux auteurs n'en font qu'un. Or, pour établir cette unité, ce ne sont plus les locutions d'origine locale qui deviennent intéressantes, mais plutôt celles qui, quoique tenant au style personnel de l'écrivain, se montrent dans l'un et dans l'autre ouvrage.

On pourrait reprendre, d'abord, certaines incorrections que j'avais écartées plus haut à titre d'aragonismes, car elles n'en sont pas. J'ai montré que d'excellents écrivains castillans les avaient commises; mais ce qui est propre à nos deux auteurs, c'est d'avoir pour habitude, surtout Martí, ce qui chez les autres est accidentel. Sans m'arrêter à la suppression de l'article, celle de la préposition de génitif est déjà plus remarquable : on peut dire qu'elle manque où il la faudrait presque aussi souvent qu'elle y est mise [1]. J'ai déjà signalé l'emploi de *en* devant l'infinitif; il n'y a pas à revenir non plus sur les formes spéciales et les catalanismes sporadiques qui sont communs aux deux écrits [2].

1. Exemples de suppression de l'article : *Guzmán* (édition citée) 375 (deux cas), 382, 390 (deux en deux lignes), 393, 420, 422, etc. Exemples de la préposition omise : *Don Quijote*, 49, 51, 59; *Guzmán* : 400 (era ya noche), 408 (delante el corral), 423 (después su Majestad en Vinaroz!), etc.

2. *Hacer gozo*, *tener de nuevos*, *botica* (tienda), *henchir* (toujours, même au figuré, pour *llenar*, *desempeñar* : henchir un oficio), *pedir de*, *buena voya*, *malagana*, etc., passim dans les deux ouvrages.

Mais je ferai remarquer, avant de passer à un autre ordre de rapprochements, cette omission du pronom régime, si rare et si peu espagnole, que le seul fait de la rencontrer dans le prologue d'Avellaneda m'avait presque induit à proposer une autre leçon; on la retrouve dans *Guzmán*, et cette coïncidence me paraît plus significative que toutes les antérieures [1].

La reproduction des mêmes réminiscences littéraires, quand elles ne sont pas courantes et banales, est encore plus frappante que celles des *tics* linguistiques, en ce sens que, dans l'emploi de ceux-ci, la part du milieu est toujours considérable, tandis qu'elle peut être nulle dans celles-là. Sans doute, il est naturel que l'éducation universitaire généralise, dans certaines classes sociales, l'usage de quelques centons proverbiaux, pris aux ouvrages classiques et devenus lieux communs. Il n'en va pas de même pour des auteurs peu répandus ou des passages peu fréquentés : ici la répétition quasi-machinale de quelques citations doit être tenue pour un indice et un écho des lectures personnelles. Tous les écrivains du temps abusent des sentences classiques; pourtant les rencontres textuelles, qui

1. *Guzmán*, 393 : « la reformación del mundo ni *toca á mí*, ni puedo ser parte para ello. »

arrivent constamment pour les proverbes sont assez rares. Je n'attache donc pas plus d'importance qu'il ne faut au fait que les ouvrages des grands philosophes anciens, des pères de l'Église ou des jurisconsultes fameux paraissent aussi familiers à Martí qu'au pseudo-Avellaneda : c'est monnaie courante parmi les gradués en droit canon et civil. Cependant je tiens déjà pour une coïncidence singulière qu'Avellaneda, dans le *Prologue* de son *Don Quichotte*, répète au courant de la plume la définition de l'envie qu'avait donnée Martí aux premières pages de *Guzmán*, en la traduisant de saint Grégoire et de saint Thomas en termes identiques [1]. Mais lorsque je constate dans ce même prologue, qu'Avellaneda, ayant à parler de la charité, reproduit précisément la description que Martí en a faite (d'après saint Paul) aux premières lignes du *Guzmán*, au même endroit que l'autre, je ne puis m'empêcher de voir dans le double accord autre chose qu'une rencontre fortuite, et je le joins au dossier justificatif, dont il n'est pas la pièce moins importante. — Je laisse de côté quelques autres menues coïncidences : par exemple, ce souvenir

1. *Guzmán*, p. 371. « La envidia y emulación es cosa sin fruto, *tristeza del bien ajeno, pesar y carcoma de la prosperidad del prójimo...* » — *Don Quijote, Prólogo* : La envidia es tristeza del bien y aumento ajeno, etc. »

de la « *reine Zénobie* » — la future « héroïne » du *Don Quichotte* — qui revient à deux reprises dans le *Guzmán* ; ou encore ce nom de *Martín* (on sait que *Martí* en est la forme valencienne), choisi pour l'hildago Quixada, sans antécédent ni motif connu... [1] Mais il faut se borner. D'ailleurs, si les rapprochements faits ne suffisent pas, c'est qu'ils ne sont pas décisifs et qu'ils pèchent par leur nature, encore plus que par leur nombre : en ce cas, il serait oiseux de les multiplier.

Toutes les remarques accumulées réussissent-elles à édifier une conviction complète ? Je commence par dire qu'elles n'ont pas entraîné immé-

1. La Zénobie citée est la reine de Palmyre, non l'épouse de Rhadamiste, mentionnée par Tacite et qui n'a rien d'une héroïne chevaleresque. On pourrait rapprocher aussi la liste des grands noms historiques, cités par Guzmán, de celle qui figure aux joutes de Saragosse, dans le *Don Quichotte*. — Enfin, je me permets de signaler aux chercheurs espagnols une piste curieuse et qu'il leur serait peut-être facile de suivre. J'ai assez marqué, comme un trait frappant d'Avellaneda, son zèle fervent et encombrant pour le Rosaire. Or, le promoteur et l'apôtre tarragonais de ce culte fut le père dominicain Joseph Luquián, dont Ximeno (*Escritores del reino de Valencia*, I, 298) donne une notice intéressante. Né à Valence vers 1548 (il professa en 1565), il s'établit à Tarragone où il enseigna la théologie jusqu'à sa mort (1624). Ses œuvres furent publiées à Tarragone, en 1594, par ce même Felipe Roberto, éditeur du *Don Quichotte*. On pressent une relation directe entre Martí-Avellaneda et ce dominicain valencien, propagateur du Rosaire, client du libraire Roberto, et dont le nom, enfin, rappelle le pseudonyme de Martí. Il serait intéressant de parcourir les registres de la confrérie.

diatement la mienne. Derrière l'annotateur consciencieux qui soulignait les passages du texte, le critique est venu, hochant du nez et la lèvre froncée par le doute méthodique. Habitué à ne se rendre qu'à l'évidence expérimentale, parce qu'il a vu les inférences les plus spécieuses s'écrouler au contact des faits, l'esprit scientifique hésite devant un ensemble de demi-preuves partielles dont aucune n'apporte avec elle la certitude. Les clous plantés dans la muraille — pour employer l'image célèbre — qui tout à l'heure m'apparaissaient si nombreux et en jalonnaient la surface sans y laisser un seul pan vide, me semblent presque insignifiants, à présent que je les tiens en petit paquet dans ma main fermée. N'est-ce donc que cela!... Pourtant, il convient de réagir et de raisonner froidement, car le scepticisme exagéré est aussi une forme de l'erreur. Il reste à se demander — pour reprendre l'image — si c'est l'impression présente ou l'ancienne qui est décevante, et si c'est la vraie place et la fonction des clous de se trouver réunis en poignée, au lieu d'être distribués dans le mur, où ils suffisaient bien à fixer une vaste tapisserie qui n'est nullement illusoire ? En d'autres termes, il faut se dire qu'il y a peut-être d'autres certitudes que celles qui découlent de l'expérience directe ou de la démonstration géométrique, en se rappelant

que les plus solides affirmations de l'histoire, en dehors des gros faits matériels, n'ont pas de base plus ferme que celle qui nous inquiète ici ; et, enfin, que les tribunaux de la terre s'occuperaient à surseoir, s'ils devaient fonder leurs jugements sur autre chose que des probabilités. Cela posé, en toute probité et franchise, — et l'on conviendra, j'espère, que l'étude présente diffère des hypothèses critiquées, autant par sa méthode que par sa façon de conclure, — il ne me reste qu'à présenter l'alternative logique qui résulte des faits établis.

Si l'on n'admet pas que Martí et le pseudo-Avellaneda soient la même personne, il faut nécessairement accepter les faits suivants : il exista en Espagne, pendant les années 1600-1613, deux écrivains nés à Valence à peu près en même temps, ayant étudié à Alcalá, voyagé dans les mêmes pays, mené la même vie d'aventure, pour s'établir ensuite dans leur ville natale ou à Tarragone; ils avaient des goûts et des allures identiques, une prédilection égale pour l'ordre des dominicains et appartenaient l'un et l'autre à la confrérie du Rosaire — qui ne comptait que cent cinquante membres par province; ils avaient tous les deux connu personnellement et admiraient Lope de Vega; ils avaient exercé les mêmes professions, contrefait, à quelques années de distance

et sous des pseudonymes semblablement fabriqués, les deux romans les plus célèbres de l'époque; ils écrivaient du même style, avec les mêmes tours valenciens et les mêmes vocables exotiques, en versant dans leurs plagiats les mêmes souvenirs personnels et les mêmes citations littéraires... Du reste, les deux personnages ne semblent s'être jamais rencontrés, ne se connaissaient pas, — tout à fait à la façon de ces Ménechmes du théâtre moderne, qui ne se trouvent jamais ensemble sur la scène — parce qu'ils sont joués par un seul acteur. L'un, très réel et agissant, se nommait Jean Martí; l'autre, contemporain, concitoyen, confrère et doublure du premier, est un fantôme évanoui, une ombre anonyme qui n'a pas même laissé en ce monde, où on nous le montre cherchant la renommée, la trace qu'imprimait le plus humble chrétien dans un registre baptistaire...

On peut choisir. Quant à moi, je pense qu'il convient d'opter pour la première solution, fût-ce à titre de conjecture provisoire et soumise à la vérification. Mais la confirmation n'est-elle déjà pas indiquée plus haut, et, parmi les exemples signalés, n'en est-il pas deux au moins qui contiennent cet *experimentum crucis* de Bacon, qui nous autorise à rejeter celle des deux hypothèses à laquelle

un fait concret ne peut s'appliquer? Est-il un esprit réfléchi qui, devant la double rencontre des citations identiques et le double rappel du sermon d'Atocha, ne préfère l'hypothèse d'un seul auteur à l'autre, qui rappelle trop celle de deux fameux Sosies valenciens [1] ?

Telle que la voilà, ma solution ne se heurte à aucune des données historiques et littéraires contre lesquelles toutes les autres se pulvérisent. Je ne m'étais engagé qu'à établir la plausibilité de ma conjecture après avoir démontré l'absurdité des autres; je crois que j'ai rempli mon engagement, et que la double opération est faite — sans compter quelques petites opérations accessoires. — D'ailleurs, tout ceci n'empêchera nullement le cervantisme de fleurir. La vérité ou, si l'on veut, l'exactitude, qui en est l'expression scientifique, manque de prestige dans le monde parce qu'elle ne revêt presque jamais un aspect simple. Pour le succès de ma thèse, mieux eût valu ne pas la compliquer de réserves et d'hésitations. Le vulgaire veut qu'on lui dise blanc ou noir; or, ce n'est pas l'histoire ou la science mais la légende

1. Deux frères et acteurs valenciens étaient alors célèbres par leur ressemblance extraordinaire; les auteurs, naturellement, exploitaient cette singularité dans leurs pièces à quiproquos. Voir Calderon, *Hombre pobre todo es trazas*, journée II, sc. v.

et la mythologie qui lui servent ces genres tranchés. Ni le blanc ni le noir absolus ne font guère partie de la nature habitable : la neige est sur les sommets inaccessibles; la houille, dans les entrailles de la terre. Toutes les réalités humaines sont complexes et approximatives : seule la fiction a un contour arrêté et un relief puissant.

Je m'attends à soulever quelques colères et à provoquer des réponses qui manqueront d'esprit philosophique — peut-être même l'épithète est-elle de trop. Cette modeste étude, dont le labeur patient révèle assez le sentiment qui l'a inspirée, va tomber sous les griffes de l'*espagnolisme*, où elle passera, sans doute, quelques mauvais quarts d'heure : ce n'est pas de cela qu'elle mourra, si elle est née viable. Mais je tiens à dire, non seulement que j'y exerce le même droit, mais que j'y exprime au fond la même sympathie pour l'Espagne, qu'à l'heure sombre où j'épousai publiquement, devant l'Amérique victorieuse, la cause des vaincus. Je défendais alors, comme aujourd'hui, les *fueros* de la vérité historique. Seul l'ennemi a changé; celui d'hier n'était qu'extérieur et momentané; celui que je vise aujourd'hui, l'Espagne le porte dans ses entrailles depuis des siècles : c'est ce sarcome de présomption et de routine qu'aucune opération sanglante ne réussit à extirper.

Pour le transformer et le réduire, il faudrait tout un régime de travail sur soi-même, un long effort d'énergie et de volonté — surtout d'abnégation modeste — qui partît de ceux-là mêmes qui perpétuent à leur profit l'ignorance et l'infatuation patriotique. Pourtant le salut est à ce prix. Au cours de ce vingtième siècle qui s'ouvre, l'aptitude scientifique sera de plus en plus et partout, même dans l'art, la condition de la force nationale et la caractéristique de la civilisation. C'est sur ce terrain que les peuples, jeunes et vieux, grands et petits, devront se mesurer. Et peut-être cette lutte pour la vie sera-t-elle plus âpre et plus décisive encore entre les petits qu'entre les grands, parmi ces nationalités nouvelles ou renouvelées qui déjà s'agitent dans leur pénombre et s'apprêtent à se disputer l'avant-dernier rang.

LE DRAME ESPAGNOL

I

La troupe du Teatro-Español, qui vient donner quelques représentations à la Renaissance, n'est pas, à Madrid même, très homogène ; on n'exigera pas qu'elle le devienne grâce aux cahots d'une tournée à l'étranger. Il n'y a qu'Irving pour accomplir ce tour de force de transporter à Denver ou à Frisco le Lyceum tout entier et d'y monter, en quelques heures, le *Merchant* ou *Becket* aussi impeccablement qu'à Wellington Street.

D'ailleurs, on n'aura pas le temps d'y prendre garde. Pendant le court passage de l'étoile madrilène sur l'horizon de Paris, le public n'aura des yeux que pour elle, — nous parlons naturellement de l'étoile double, pour ne pas séparer ceux que la *Vicaría* a unis. On sait que le « premier acteur » est don Fernando Diaz de Mendoza, marquis de Fontanar, « seigneur de lieux dont

j'ignore le compte ». Du reste, cette grandesse authentique n'impose guère aux chroniqueurs de là-bas, pas plus qu'aux camarades, qui l'appellent couramment *Fernandito* et le tutoient à bouche « m'as-tu vu ». Fernando, donc, est un irréprochable diseur de salon, élégant, correct, plutôt froid, un rien posé sur sa golille et jouant toujours un peu en *aficionado*. Mme Maria Guerrero est fort intéressante, avec son piquant de fausse blonde et son léger *dejo* aragonais : elle a pourtant plus de grâce que de puissance, plus d'art appris que de passion vraie. Ne vous attendez pas aux secousses de cette impulsive et douloureuse Eleonora Duse, qui rappelle l'ancienne légende des luthiers de Crémone, enfermant dans un instrument brisé et tablé à neuf des vibrations uniques. Mais vous serez charmés par cette infante de Velazquez descendue de son cadre, amusés par l'éternel chassé-croisé d'un *enredo* complexe et naïf. Vous vous laisserez bercer à la musique extérieure de la langue et du mètre ; à ce double rythme de chaconne lente et de vive sarabande que font le souple hendécasyllabe et le pédestre *romance* alternés, — surtout maniés par ces prestigieux jongleurs du siècle d'or, dont l'adresse infaillible, l'aisance nonchalante et abandonnée, la facile maîtrise de style, sont des secrets aujour-

d'hui perdus. Et vous aurez, par moments, une sensation plus subtile et plus rare : mêlée à cette franche saveur de terroir, arrivera une bouffée d'exotisme oriental et mystique, où des fumées d'encens chrétien s'élèveront des cassolettes mauresques, où une brise de lointain Alhambra semblera circuler dans les caveaux de quelque sombre Escorial. Et puis, encore, à de longs intervalles, ce seront les senteurs balsamiques d'une autre forêt enchantée, que vous croirez respirer, aussi large et touffue, quoique bien moins troublante que celle où cette étrange petite fée saxonne d'Ellen Terry promenait autrefois notre rêve...

C'est, naturellement, à l'ancien répertoire que je songe ; à la *comédie* classique de Lope et de Calderon, — à celle, surtout, de Tirso, d'Alarcon et de Moreto : car c'est un autre trait bizarre du théâtre espagnol, que les plus hauts chefs-d'œuvre n'y sont pas signés des plus grands noms. Le reste, qui est l'imitation moderne, bric-à-brac de réalisme vulgaire et de romantisme attardé, n'existe pas, sauf, peut-être, ce drame rustique et catalan (c'est-à-dire presque provençal) de Guimerá, où a passé un souffle de *l'Arlésienne*. — Voilà ce que vous sentirez à ces « fonctions » très littéraires, si, sachant la langue à fond, vous êtes resté un peu poète. Que si vous l'êtes tout à

fait, je crains que vous ne préfériez compléter seul l'évocation, loin du bruit et de l'éclat factice, en feuilletant, sous la lampe silencieuse et amie, un de ces énormes in-quarto imprimés à Madrid, et qui formeront le monument provisoire élevé par l'Académie espagnole à la gloire de Lope.

C'est donc une excellente idée qu'a eue là Mme Guerrero; ce n'est pas la première, ou plutôt, c'est la même qu'elle pousse toujours et va déployant devant elle avec un courage et une foi tout castillans. On sait que cette jeune femme a entrepris de ressusciter le théâtre espagnol, salle et répertoire, à la place du séculaire *Corral de la Pacheca*. Elle a pris possession de la ruine vénérable, l'a restaurée, l'a repeinte, meublée à neuf, — le tout à ses frais. Ceci, après tout, était facile, puisque son père parfaisait les quelque 150.000 pesetas dont elle avait besoin. Mais voici l'étonnant : elle a réussi. Une récente et fructueuse saison à Buenos Aires a mis l'entreprise tout à fait à flot. A Madrid, les « lundis classiques » de l'*Espagnol* font partie du grand programme mondain : il faut y être allé, comme à Bayreuth ou au théâtre Antoine. Voilà le triomphe assuré.

On a cité ce mot de l'acteur Irving, qui pourrait être de Barnum : « Il faut que le théâtre

ussisse comme affaire pour ne pas échouer
›mme art. » C'est l'action de grâces d'un indus-
iel qui songe à se retirer, après fortune faite
ıns l'exploitation de Shakespeare. Sans y contre-
re, on peut trouver amusant qu'un acteur-im-
·esario prenne à son compte le « succès » de
ırt shakespearien et le fasse dépendre, — *to be or*
ıt to be, — des débouchés qu'il lui a créés. Du
ste, commercialement parlant, il est dans le
·ai. Ce n'est pas le groupe des « adorateurs
·lés » qui fera « réussir l'affaire » ; il s'agit de
›nquérir la masse inerte, qui, une fois mise en
·anle, sera wagnérienne par genre et tolstoïsante
ır imitation. C'est ce composé d'habitude et
hébétude qui constitue le snobisme. Or, le suc-
s solide est à ce prix : créer un snobisme nou-
:au. Certes la mode amène au chef-d'œuvre
: singulières admirations; mais le dogme du
ıffrage universel s'impose à toute démocratie.
t cela n'empêche nullement Wagner et Tolstoï
être de très grands hommes.

Donc, Mme Guerrero est en train de faire un
›rt à Calderon et à Lope de Vega. L'intention,
›rès tout, est si louable, qu'elle compte d'avance
ır la sympathie des lettrés. Et puis, la femme est
›ujours femme, — une comédienne espagnole
=st trois fois. Elle jouit d'immunités particulières;

— et quelquefois aussi incongrûment que dans le *Médico de su honra :* de là le titre habituel. Mais les exceptions sont nombreuses, et alors les titres de *tragedia, tragicomedia, historia,* remplacent celui de *comedia,* non pas à la première page, où ils pourraient provenir de l'imprimeur et ne prouveraient pas grand'chose, mais dans un vers du texte, au congé final adressé au « Sénat ». Voir *El Mayor Monstruo, Á Secreto agravio, La Estrella de Sevilla,* et vingt autres.

Il faudrait oser dire qu'il est généralement oiseux de parler de dessein intérieur, d'idéal littéraire, à propos d'ouvrages destinés à la représentation. Qu'il s'agisse d'abord d'emporter le prix d'un concours, comme en Grèce, ou le suffrage immédiat du public assemblé, comme partout ailleurs, il est certain que le dramaturge compose en vue de ce résultat prochain, — on pourrait presque dire, sur commande. Il y a là un premier indice de l'infériorité du genre qu'il ne faut pas négliger. « Vous plaire, ô Athéniens ! » : voilà la vraie devise du théâtre. Il semble donc que l'essence du drame à succès et même son allure extérieure pour une époque quelconque, se déduiraient, plus sûrement que de l'attitude mentale de l'auteur, des mœurs et des goûts régnant autour de lui.

Il est assez difficile de se représenter aujourd'hui

la situation d'esprit (on n'ose plus employer cette jolie expression d' « état d'âme » pour avoir été trop galvaudée) d'un brave eupatride se rendant au théâtre de Bacchus; et l'on ne saurait discerner exactement s'il y allait comme vous allez à l'Opéra, ou bien comme nous allons à vêpres. C'était, probablement, un composé des deux sentiments. Mais cette exposition a été faite pour les théâtres modernes qui, presque simultanément, ont jailli en organisme complet et vivant des entrailles nationales. Il est inutile de rappeler les admirables synthèses du public anglais à Globe Theatre et du public français à l'Hôtel de Bourgogne, que Taine, Chasles et tant d'autres nous ont données. Pour l'Espagne, ce résumé démonstratif n'existe pas, du moins ramassé en quelques pages; mais il est très faisable, sinon facile, et les éléments s'en trouvent partout.

Pour faire court, bornons-nous à rappeler que, par la disposition matérielle, les deux principaux *corrales* de Madrid, au dix-septième siècle (*la Cruz* et *el Príncipe* ou *la Pacheca*) ne différaient guère du *Globe* ou de *Blackfriars*, à la même époque : Lope et Shakespeare étaient logés à la même enseigne. Le *corral*, son nom l'indique, était une large cour à ciel ouvert, entre deux étages de fenêtres grillées, qui étaient des loges : ces *aposen-*

tos étaient, en effet, de véritables appartements, où les grandes dames, masquées, recevaient leurs amis, sans trop prendre garde à la pièce. Tout en haut, la *cazuela*, pour les femmes seules. Devant la scène, qui occupait tout le fond et s'élevait à peine sur le niveau du *patio*, quelques rangées de bancs pour les nobles *aficionados*, et, tout de suite après, grouillait le parterre, debout, bruyant, turbulent, violent, comme tous les parterres. Ces *mosqueteros*, marchands, soldats, artisans, écoliers, formaient le véritable public, celui qui décidait souverainement du sort de la pièce, puisque c'était pour lui qu'elle était faite. Cette foule avait ses coryphées, devant qui auteurs et acteurs tremblaient. Un cordonnier est resté célèbre, qui refusa cent réaux pour applaudir une « mauvaise » comédie et préféra siffler. Voilà (sauf les pièces commandées pour le roi et les favoris, et représentées au palais ou sur l'étang du Retiro) pour quels aréopages les grands poètes du siècle d'or ont écrit leurs chefs-d'œuvre. C'est à conquérir, pour quelques après-dîners, ces suffrages vulgaires, que Lope, Tirso, Moreto, Calderon et toute la pléiade ont visé uniquement.

Rien, en effet, ne serait plus éloigné de la vérité que d'attribuer à ces hommes de théâtre je ne sais quelle préoccupation supérieure d'art pur et d'idéal

littéraire. Ils improvisaient en quelques matinées, souvent en quelques heures, des pièces qui d'abord n'étaient pas destinées à vivre plus longtemps. Les collections imprimées, bien postérieures à la représentation, et faites quelquefois à l'insu des auteurs, sous la dictée trébuchante des comédiens, étaient des spéculations de librairie. Lope se défendait d'être jugé comme écrivain par les « critiques de cabinet », sur ses improvisations théâtrales, où il avait parlé en *necio*, au goût vulgaire du public payant. Son orgueil de poète, il le plaçait ailleurs, dans ses compositions lyriques et épiques. Et ainsi des autres. Les beautés de pensée et de style, dont ces drames fourmillent, ont poussé là presque par hasard, comme les délicates orchidées sur les arbres géants des forêts vierges. Les quatre ou cinq d'entre eux qui ont laissé des chefs-d'œuvre, parmi cinquante dramaturges contemporains non moins applaudis, ont eu du génie par surcroît. Au point de vue théâtral et pour le succès immédiat, ce diamant littéraire était à peu près aussi utile que le damasquinage d'or et les nielles d'une armure pour la bataille. Tel est le critérium qui doit présider à l'examen de la comédie espagnole, sous peine de la juger sans équité ni clairvoyance. N'en est-il pas un peu de même pour toutes les œuvres théâtrales ? — Un des mots les plus forts que je connaisse en

cette matière a été dit par Stuart Mill (dans un article de la *Fortnightly Review*, que je lus il y a vingt ans dans une mine des Cordillères et que je n'ai jamais retrouvé) : « Shakespeare, dit-il à peu près, n'était pour le public contemporain, qui l'applaudissait au théâtre, qu'un merveilleux conteur d'histoires, — *a story-teller* ; — ce n'est que pour nous, à la lecture, qu'il est un grand poète, le plus grand de tous les poètes apparus dans le monde. »

Avons-nous, après trois siècles, beaucoup changé et, — pour rapprocher un peu cette fin d'article de l'actualité théâtrale, — n'est-ce pas toujours le même malentendu qui règne entre l'efficacité scénique de l'œuvre représentée et sa valeur littéraire ? — Nouveau débarqué, j'ai couru à l'*Aînée*, le premier soir de la reprise. J'ai savouré cette exquise grisaille (moins bien pourtant que chez moi, à la seconde lecture). Mais il était visible que cette prose ne portait pas pleinement. Tous les personnages parlent comme M. Lemaître écrit : c'est un décor peint en miniature. Les comédiens jouent gros, comme toujours, ajoutant leurs lourdeurs à ces subtilités ; ils comprennent aussi peu que le public, qui riait à la douloureuse déchirure d'âme de Lia, dans le pavillon. Ce n'est pas du « théâtre », a dû s'écrier notre jovial préfet de la

Scène-Inférieure. Évidemment, c'est de la littérature. A la bonne heure, *Zaza !* Voilà qui est taillé et faufilé pour la scène, et bien à la portée du suffrage universel !

C'est avec ces idées générales que je voudrais, dans un prochain article, si celui-ci n'a pas trop ennuyé le lecteur, essayer de dégager la « caractéristique » du drame espagnol, et ce qu'il offre d'essentiel et de constant, sous la diversité des sujets et le contraste des allures personnelles.

II

Sans attribuer aux termes une rigueur exagérée (car un genre littéraire n'éclôt pas plus à l'heure fixe qu'il ne disparaît subitement), on peut dire que l'évolution totale de la comédie espagnole s'accomplit en un siècle, — de 1580, date probable des débuts dramatiques de Lope, à 1681, où le vieux Calderon s'éteint doucement sur un *auto* inachevé. Il semble — et c'est assez explicable — que ce soit la durée normale de tout large mouvement d'art qu'aucune circonstance extérieure ne vient troubler : trois générations se le partagent, — précurseurs, héros, épigones, — qui correspondent à la croissance, à la plénitude, à la cadu-

cité. Le développement du théâtre anglais, un peu antérieur, subit un arrêt brusque à l'arrivée des puritains qui en ferment les portes; celui de la tragédie française, postérieur à l'espagnol puisqu'il en procède, ne dépasse notablement la limite séculaire que si, partant du *Cid*, on descend plus bas que *Mérope*, et, en ce cas, il n'y a aucune raison pour s'arrêter aux mornes découpures de Laharpe.

Entre les commencements de Lope et la fin de Calderon, toute une forêt dramatique jaillit du sol national : quatre ou cinq mille pièces peut-être, jouées à Valence, à Madrid, à Séville, reprises et promenées par toute la Péninsule, et dont à peine un dixième a survécu. Ce résidu est encore formidable, si on le compare aux collections classiques des autres pays. Le théâtre « choisi » des maîtres du chœur comprend plus de deux cents comédies; mettez-en autant pour les cinq ou six principaux satellites contemporains, et le tout fait une masse imposante, presque décourageante. Pourtant, cette pénible exploration, il faut l'avoir réalisée une fois en sa vie, pour l'épargner aux autres et en parler avec tranquillité. Expérience faite, on conclut que la forêt se compose de quatre ou cinq essences voisines et très inégalement répandues; pour rencontrer un chêne puissant ou un ormeau bien venu il faut errer des semaines durant, par d'épais taillis

de peupliers spongieux et de saules chétifs. Sauf cette dizaine d'exceptions, qu'on peut négliger dans une définition générale, cette multitude obéit à un même plan organique, présente une structure et des proportions analogues, emploie des organes identiques à un petit nombre de fonctions prévues. Scènes et types se répètent à l'infini,—surtout chez cet illustre Calderon, intronisé et surfait par Schlegel. Les styles mêmes, à peine différenciés par des nuances qui se fondent dans un brillanté de trame banal, sont si peu personnels que, dans les collaborations journalières des plus célèbres avec les plus obscurs, on ne distingue pas la part des uns et des autres; et qu'en des pièces aussi distantes que *las Mocedades del Cid* et *Del Rey abajo ninguno*, telle page, où Rojas tient son cultisme en bride, pourrait être du vieux Guillen. Il faut y regarder de près pour s'assurer que, malgré tout, cette masse évolue; que ce miroitement de la surface accompagne un mouvement du fond, et que la nappe entière, en marche lente vers la mer, roule à présent ses flots épais et troubles bien loin des rives indécises qu'il ne féconde ni ne reflète plus.

Quand une forme d'art arrive au jour déjà viable et complète, c'est qu'une longue gestation l'avait pourvue de ses organes essentiels. Il n'est pas utile de répéter ce que chacun sait sur les origines popu-

laires et religieuses du théâtre, les mêmes, d'ailleurs, pour toute l'Europe médiévale. La « farce » ou la pastorale dialoguée, que Rueda promenait par l'Aragon et la Castille, et qu'on rencontre encore dans *Don Quichotte*, n'était que la branche nomade et roturière de l'art naissant; en face de celle-ci, une autre, savante et noble, conservée par la tradition ou importée d'Italie, se greffait sur le tronc national. Elle n'y prospéra pas ; après une existence chétive et brève, elle sécha sur place. Les imitations de Plaute ou d'Euripide ne furent pas en Espagne, comme ailleurs, le levain déposé par la Renaissance au sein de la pâte barbare pour la faire lever. Pourtant ces efforts isolés ne furent pas inutiles. Les moyens employés à manquer ce but restèrent bons pour en atteindre un autre. On avait acclimaté des formes étrangères, assoupli la langue, forgé et trempé le style. Toutes ces tentatives impuissantes, qui vont des gauches comédies en trois *jornadas* d'Avendaño (moule qui restera) aux tragédies artificielles d'Argensola, forment l'épais terreau de la flore prochaine.

Parmi ces innovations, aucune n'est plus significative que la naturalisation des rythmes italiens, qui introduit le lyrisme au théâtre : voilà l'instrument moderne trouvé, le clavecin harmonieux et riche substitué à la sèche guitare du *Romancero*.

Cela n'a l'air de rien, ce nouveau mètre qui sert de base à la série lyrique : en fait, c'est presque une modification matérielle de l'organe auditif. Pour que l'oreille s'y accorde exactement, il faut une aptitude naturelle ou une longue accoutumance. En général, les Français sont des sourds très intelligents qui mesurent les sons au mouvement des lèvres, et j'en connais qui, après vingt ans de séjour en Espagne ou en Italie, ne scandent pas couramment les dactyles. Songez que, depuis Ronsard, nous n'avons pas créé un seul rythme. On s'y essaie aujourd'hui, mais avec quelle inconscience musicale, quelle ignorance réelle des verbes étrangers ! Nous ne dépassons pas le calcul des syllabes. Dans les balbutiements symbolistes, — sans en excepter les échantillons de M. de Souza, — les rythmes boitent ingénument; et comme les vers justes se mêlent aux faux, on ne peut croire que ce soit voulu. L'ennéasyllabe triparti (décasyllabe des langues où l'on compte la muette finale) a été méconnu, quoique Malherbe, qui le croirait ? — en ait fourni une leçon exquise (*Sus debout — la merveille — des belles...*), et qu'il soit ailleurs le mètre des hymnes chantés. Ronsard lui-même a passé près du merveilleux hendécasyllabe toscan, à césure mobile, sans discerner l'essence de ce véritable vers lyrique, dont notre

décasyllabe, martelé en temps de mazourke, n'est qu'une caricature. Et l'on répète encore que le choix de ce vers a fait avorter *la Franciade !* Or, c'est le vers de Dante, du Tasse, de Camoëns, de Milton, dont nous n'avons su tirer que le badinage de Marot et le conte de La Fontaine. Il fallait donner du jeu à l'articulation, au lieu de l'ankyloser; lui laisser cette allure élastique et souple, dont le premier tercet de la *Divine Comédie* donne un modèle achevé. En Espagne, le mètre importé par Boscan s'imposa d'emblée, grâce à la parenté des langues et surtout à l'emploi qu'en fit Garcilaso dans ses églogues délicieuses.

Ce fut ainsi qu'à l'heure où Lope apparut, au confluent des deux courants académique et populaire dont j'ai parlé, il trouva son instrument tout prêt. On s'était essayé dans tous les genres, toutes les sources nationales avaient été reconnues; antiquité et moyen âge, fable et histoire, gestes chevaleresques et mœurs princières, intrigues courtisanesques et passions rustiques, catastrophes des grands et misères des petits : tout avait été effleuré à tâtons et avec gaucherie, était monté tant bien que mal sur les tréteaux. Il ne restait qu'à peindre des tableaux sur ces humbles esquisses. Les chefs-d'œuvre étaient possibles, et il semble qu'il ne fallût qu'un grand talent pour les dresser debout.

— Il fallait autre chose, qui manquait à Lope comme à tous ses contemporains (exception faite de Cervantes qui n'avait pas le don du rythme) : je veux dire la sympathie universelle et l'intime contact de la nature que possédait Shakspeare, ou encore la vision lumineuse et sculpturale du beau que contemplait Racine, — et c'est pourquoi le multiple et changeant théâtre castillan n'est pas le théâtre anglais, — ni même le français. Il n'a pas plus d'*Hamlet* que d'*Athalie;* son palais-couvent de San Lorenzo reste aussi loin d'Elseneur que de Versailles. Il ignore au même degré la poésie vivante et l'harmonie des groupes, et manque à la profonde vérité humaine autant qu'à la beauté accomplie.

Monstruo de naturaleza ! s'écrie Cervantes, devant la phénoménale fécondité de Lope; c'est presque la formule de Michelet en face de Dumas suivi de ses trois cents mousquetaires; et entre admirateurs et admirés, de part et d'autre, les proportions sont gardées. Lope, sans doute, est un autre homme que Dumas, et tout d'abord il écrit merveilleusement. Au galop de la plume, lui et les autres laissent tomber, avec une royale négligence, de vrais joyaux d'anthologie : tels ces enfants de l'Eldorado qui jouaient au palet avec des rubis. Au fond, toute haute préoccupation artistique, toute

poursuite d'un idéal entrevu ou rêvé est aussi étrangère au « phénix » espagnol qu'à notre bon Porthos mulâtre. Pendant ce demi-siècle d'une fabrication étourdissante, Lope n'a songé qu'à fournir (*abastecer*) tous les théâtres de la Péninsule, à gagner de vitesse, et de masse, les émules qu'il avait suscités. Il y a réussi ; il a produit autant que tous les autres ensemble et plus prestement qu'aucun d'eux : jusqu'à sa mort, il a détenu ce championnat. On devine ce que peuvent être des drames en trois actes et en vers, bâclés *en horas veinte y cuatro*, comme il dit naïvement. Mais il faut ajouter aussi qu'en y appliquant notre critérium actuel nous commettrions une injustice qui serait presque un non-sens. Lope, Tirso, Moreto, Calderon, Rojas et d'autres moindres (il faut pourtant excepter Alarcon, qui montre presque des soucis d'artiste moderne) ont bien fait ce qu'ils ont voulu. C'est peu de dire qu'ils « enfermaient les préceptes sous six clefs », suivant la formule proverbiale de Lope (qu'on cite, chez nous, un peu au hasard, quoiqu'elle se trouve transcrite, et en correct espagnol, dans la préface de *Cromwell*) : en réalité, ils n'ont tâché qu'à distraire au jour le jour un public qui ignorait à peu près tout et s'ennuyait effroyablement. C'est bien pour ceux-là que le « jeu » était le principe de l'art ! Tous les *ingenios*

se portèrent à cette besogne, qui donnait gloire et profit. L' « auteur » (entendez l'impresario) payait cinquante ducats la « pièce ». Quant à la gloire, elle prenait deux formes tangibles : les bravos du parterre et la faveur d'un Mécène. L'éventualité lointaine de se voir imprimé et soumis à la critique littéraire n'entrait pas en ligne de compte ; encore moins le jugement de la postérité. *¡ Qué largo me lo fiáis !* chante-t-on dans le *Don Juan* de Tirso. Loin, donc, qu'il faille se récrier devant la faiblesse générale de cette *commedia dell'arte*, on doit admirer que tant de morceaux en soient bons, et qu'au-dessus de mille confections hâtives et mal venues, quelques œuvres s'élèvent, comme la *Estrella* de Lope, l'*Alcalde* de Calderon, surtout le *Desdén* de Moreto, le *Garcia* de Rojas et la *Verdad sospechosa* d'Alarcon, lesquelles, sans être des tableaux achevés, ressemblent à des esquisses de maîtres.

Il faut juger d'une comédie espagnole comme on ferait d'un opéra italien[1]. Alors tout s'explique ou s'excuse ; et, là aussi, quand on est parvenu à comprendre, on est bien près de pardonner. Comme l'opéra, notre drame se compose du libretto et de la musique, c'est-à-dire de l'action et de l'expression,

1. Voir, plus loin, le développement de cette même idée, à propos d'*Hernani*.

essentiellement lyrique. Or, le sujet, situations et personnages, est considéré comme un accessoire, qui appartient à tout le monde et à personne, même après qu'un Lope ou un Tirso l'a traité. C'est le puits communal : qui veut y vient boire. Calderon, Moreto et les autres ramassent les sujets de Lope, qui les avait pris aux Grecs ou aux Italiens, dans les chroniques et les romances, dans l'histoire, dans la rue. Cela semble aussi naturel que de recoudre des cavatines sur *le Barbier* après Païsiello, ou sur *Othello* après Rossini. Toutes les comédies soi-disant classiques, qu'on écoute aujourd'hui au théâtre, ont été refaites deux ou trois fois, « retripatouillées ». Laissez-moi vous dire, l'alerte passée, ce qu'est au vrai cette *Dama boba* que vous avez applaudie avec une confiance qui vous honore, dont le titre même est altéré

et que méconnaîtrait l'œil même de son père.

La nommée *Niña boba*, dont le sous-titre pourrait être : *ou le Couteau à Jeannot*, est le ressemelage de Lope par un grimaud, appelé Trigueros, qui l'a ramenée aux trois unités, qui l'a déformée, mutilée à merci, et, chose plus odieuse, refondue et récrite en grande partie. Tous les noms, — sauf celui de Laurencio, — sont changés ; la moitié

des scènes manquent, celles qui restent sont « arrangées », les rôles retapés (celui de la sœur pédante refait « de chic »), — il n'y reste plus deux cents vers intacts de Lope. Voilà comment les Espagnols modernes jouissent de leur théâtre ancien ; et l'exemple, je le répète, part de haut, puisque, même au dix-septième siècle, les ouvrages des cadets étaient la refonte de ceux des aînés qui vivaient encore.

On n'exigera pas d'un libretto l'exactitude historique, pas plus que la vraisemblance de l'action et la réalité ou la variété des caractères. Ce qu'il faut au maestro italien, c'est un canevas de dimensions données, à situations attendrissantes et pathétiques, où puissent s'accrocher commodément ses cavatines et ses tuttis retentissants. Quant aux caractères, le musicien les sait par cœur : un amoureux (*tenore*), un traître barbu (*baritono*), un père noble (*basso*), une amante éplorée (*prima donna assoluta*), etc. Il n'en va guère autrement dans notre comédie, surtout dans celle de Calderon, qui est la perfection du genre. Il est fâcheux qu'on n'ait pas joué, à la Renaissance, *Casa con dos puertas*, qui résume une légende de cape et d'épée. Il s'agit là, comme toujours, d'un quadrille composé de deux jeunes hidalgos, retour d'Italie ou des Flandres, galants et beaux diseurs, flambants comme

la poudre, braves comme leur dague de Tolède, — et de deux dames nobles, belles et « discrètes » à ravir, capables de lancer et de renvoyer le madrigal comme un volant sur la raquette, pures, d'ailleurs (une des deux est la sœur du *galan joven*), et toujours orphelines de mère, — celle-ci ne paraît jamais sur la scène : *matri debetur reverentia*. Quant au père, il n'en sort guère que pour surprendre les gens, mettre flamberge au clair dans le froufrou des escapades et lever ses bras de bénisseur au double mariage final. Le poète agite ces ingrédients, et il en sort invariablement les scènes connues : rendez-vous, surprises, duels, fuite de *tapadas*, quiproquos des amants et coq-à-l'âne du *gracioso*. Jusqu'à la dernière scène de la troisième journée, tout semble perdu, et les amoureux en danger de mort, parce qu'ils n'ont pas eu le temps de décliner leurs noms et qualités pendant des tirades de trois cents octosyllabes ; mais tout s'arrange en un clin d'œil et l'auteur implore l'indulgence du « sénat » : *disculpad sus muchos yerros*...

C'est enfantin, n'est-ce pas ? Mais cela suffisait à un public d'enfants. Du reste, Calderon s'en faisait si peu accroire, qu'il lui arrivait, comme dans *No hay burlas con el amor* (*On ne badine pas avec l'amour*), de se moquer de ses propres imbroglios, toujours les mêmes. — Peut-on

accepter, du moins, ces comédies d'intrigue comme d'exactes reproductions des mœurs contemporaines ? Oui, s'il s'agit de « couleur locale », de détails matériels et d'accidents extérieurs : j'en ai fait la preuve ailleurs en essayant un tableau de la vie madrilène sous Philippe IV, sans autres textes que des extraits de Calderon. Nullement, s'il s'agit des sentiments, des passions, des esprits et des âmes : à cet égard, la convention coule à pleins bords ; mais il faudrait vingt pages pour le démontrer.

Il en faudrait autant pour apprécier la musique de cet opéra, c'est-à-dire le caractère et la valeur de ce style flamboyant, rutilant, éblouissant de paillettes et d'étincelles, aux folles arabesques plus fleuries et touffues que le grenadier qui s'enchevêtre au balcon de Juliette, — au fond, morne et glacé comme une dalle de couvent. Cette pyrotechnie des dramatistes nous laisse aussi froids que le lyrisme grandiloquent des Herrera et des Quintana. On constate, en y réfléchissant, que l'art espagnol, bardé d'orgueil et d'héroïsme, a été le moins « sympathique » de tous ceux qui ont poussé sur le terreau du moyen âge ; et que, du *Romancero* jusqu'à Zorrilla, il a tout abordé et répété cent fois, sans sortir des artifices d'imagination et des prouesses verbales, sans rencontrer un seul jour l'émotion poignante ou douce, la source des larmes

sincères, ce lait sacré des tendresses humaines qui ruisselle dans Shakspeare, si abondant, si généreux, que la rude âme saxonne en reste à jamais pénétrée.

Après cela, il y aurait lieu de toucher aux rares exceptions de cette règle un peu absolue, — surtout à la plus saillante de toutes, qui est l'éclosion surprenante d'un Cervantes génial au sein d'un peuple et dans un siècle les plus contraires à sa nature... Mais il faut s'arrêter ; un article de journal est toujours trop court, — même quand il est trop long, et qu'on s'aperçoit, un peu tard, qu'on a omis ce qui était à dire. Par l'étymologie qui court, les articles de presse, n'est-ce pas ? ce doit être ce qu'on fait quand on est pressé.

HERNANI

Une nouvelle « indisposition subite » nous a encore privés hier au soir de ce fameux cor d'*Hernani*. Un abonné, qui a le bonheur d'approcher Mme Sarah Bernhardt, nous confiait avec émotion devant l'affiche barrée du sinistre RELACHE, que la loge de la grande artiste, à huit heures précises, retentissait de ses éclats de rire du *Sphinx* (premier acte); à huit heures quinze, tout était rompu : c'étaient les convulsions nerveuses de la scène finale, moins le poison, heureusement. Cette impérieuse personne a des coups d'équinoxe un peu brusques. Elle n'aurait pas un autre tempérament si elle se l'était fabriqué à la main ; et on peut lui dire — ce dont, sans doute, elle sera ravie — qu'elle jouit d'une santé à toute épreuve... de notre patience.

J'étais donc là, sur le trottoir, à contempler malignement les nez qui se cassaient contre les

portes closes du *Politeama*, quand je vis arriver les deux critiques bien connus Fulano et Mengano, — du reste, pas plus chroniqueurs de métier que vous et moi, mais mobilisés par deux grands journaux de Buenos Aires pour la campagne de l'illustre tragédienne. Pour faire court, et vous épargner un parallèle en chapelet d'antithèses, appelons-les Pococurante et Pangloss, puisqu'ils répondent assez bien, par le tour d'humeur, sinon par les aventures, à ces personnages de *Candide*. Notre Pococurante n'est pas du tout le blasé qui bâille devant la comédie humaine : c'est le dépisteur de tares et de verrues, la bouche qui dit : non ! Il ne découvre que les côtés défectueux de l'éternelle pièce ; mais il la fouille d'un regard si pénétrant et d'un scalpel si exercé, qu'il est difficile, au premier abord, de ne pas se rendre à ses critiques implacables, faites de détails toujours exacts. Pangloss, vous le savez, est le pôle contraire, tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes ; il ne demande qu'à applaudir et à admirer. Et comme il n'est pas moins instruit et avisé que son irréconciliable adversaire, son optimisme a aussi bon air que le pessimisme de l'autre. Chacun d'eux a raison, de son point de vue étroit et exclusif : ils se sont partagé la réalité à double face. L'un n'en regarde que l'endroit, l'autre que l'en-

vers : et le moyen d'avoir l'aspect complet de la vérité, c'est de les réunir et de les mettre aux prises. Du reste, rien de plus facile : ils sont inséparables. Ils ont découvert ce trésor de l'intimité, de s'aimer en se contredisant sans cesse, et, n'étant d'accord sur rien, de ne pouvoir se quitter. L'explication en est simple : ils sont sincères l'un et l'autre, nullement pédants, et ne s'inquiètent pas de la galerie.

Pococurante m'invita à prendre chez lui une tasse de thé; et comme j'hésitais, peu entraîné par le programme, il ajouta : « Venez donc, je vous résumerai mes dernières impressions de lecture sur *Hernani*... » Je me rendis, bien certain que Pangloss, quoiqu'il n'en montrât rien, se chargerait de battre en brèche la thèse de son ami. A peine installés chez lui et les cigares allumés, Pococurante partit *ex abundantiâ cordis*, et s'exprima à peu près dans les termes suivants :

Hernani n'est pas seulement le chef-d'œuvre, mais le « type » du drame romantique français; de là son importance dans l'histoire littéraire. Pourtant, parmi les mille et un articles que lui a dédiés la critique nationale et étrangère, vous ne trouverez que la monnaie courante de dithyrambes et de diatribes, — les prouesses de style de Gautier et de Saint-Victor, les épigrammes de Henri

Heine, les négations inintelligentes des classiques attardés. Vous chercheriez vainement une appréciation informée, un jugement fondé sur des raisons. Nulle part, non plus, une analyse exacte de l'œuvre, avec le départ consciencieux des éléments originaux et imités qu'elle contient. Avec le talent en plus, ce sont toujours nos bavardages de chroniqueurs. Je n'exige pas que, dans un article, on signale du doigt, et vers par vers, les inexactitudes ou les emprunts, — ce serait à peine de mise dans un cours oral sur l'école romantique : mais on aurait pu indiquer, par des exemples précis, la marche à suivre, comme je vais le faire ici. Cela n'a pas encore été essayé, ni par les détracteurs de 1830 ni par les thuriféraires de 1867 ; c'était, pourtant, plus utile et plus neuf que de remettre à la forme les clichés octogénaires sur les échecs dramatiques et les conquêtes lyriques de cette jeune école, si vite vieillie.

La révolution littéraire tentée au théâtre par l'école romantique avait pour devise : la vérité dans l'action, dans les caractères et dans le style. Le poète le proclamait dans ses manifestes d'un ton si impératif que tous ses lecteurs, ou presque tous, ont accepté les yeux fermés la marchandise couverte de ce pavillon. Rappelez-vous les préfaces de Victor Hugo : « Il n'y a pas un détail de vie

privée ou publique, d'intérieur, d'ameublement, de blason, d'étiquette, de biographie, de chiffre, ou de topographie, qui ne soit scrupuleusement exact... » L'auteur nous provoquait à l'examen critique de ses drames, et, devant le silence timide des examinateurs, il était naturel et logique qu'il se proclamât invulnérable. En lui, donc, l'historien et l'érudit consciencieux égalaient le lyrique inspiré; et ce petit esprit de Racine était relégué au rang de versificateur élégant et sans aucune réalité dramatique. Elle faisait, en effet, assez triste figure, cette blanche et froide tragédie classique, dénuée d'indications scéniques, de détails ethnographique, d'accessoires pittoresques et de titres ronflants — de « couleur locale » ! Considérez, d'autre part, la richesse d'*Hernani* et de *Ruy Blas*, l'éclat des décors et des costumes, encore dépassé par la rutilance du style : ce choix curieux de traits « minutieusement exacts » et qui ne sont là que pour rehausser la profonde vérité de l'évocation historique. Vous vous croiriez transportés pour une heure devant le spectacle même de la vie passée... Pour que la résurrection soit complète, le merveilleux magicien n'attend de vous qu'une insignifiante concession ; et c'est de rester encore plus étrangers à l'histoire que lui-même, — ce qui, à la vérité, n'est pas trop exi-

pris dans ce quatrième acte, essentiellement historique. On sait que, les conspirateurs surpris, Hernani dédaigne de sauver sa vie en restant confondu dans le fretin anonyme ; il se dénonce lui-même et lance à toute volée ce galimatias héraldique :

Je suis duc de Segorbe et duc de Cardona,
Marquis de Monroy, comte Albatéra, vicomte
De Gor, seigneur de lieux dont j'ignore le compte,
Je suis Jean d'Aragon, grand-maître d'Avis, né
Dans l'exil, fils proscrit d'un père assassiné
Par sentence du tien, roi Carlos de Castille !...

Or, étant tout cela, Hernani représente une foule, sans même parler des seigneuries dont « il ignore le compte ». Le marquis de Monroy se trouvait en personne dans la suite du futur Charles-Quint — *De ta suite j'en suis !* — et n'avait rien de commun avec le duc de Segorbe, qui était le grand connétable d'Aragon; le duc de Cardona reçut la Toison d'or au chapitre de l'ordre, tenu à Barcelone pendant le séjour du roi ; le titre d'Albatera fut créé cent ans après par Philippe IV, pour don Gaspar de Rocafull ; enfin, il est certain qu'il n'existait pas de vicomté andalouse de Gor, du moins à cette époque... Mais c'est Jean d'Aragon qui est le comble de la réussite. Le seul Jean d'Aragon authentique, et presque du même âge

que Carlos, était son propre cousin germain et son camarade de jeux en Flandre, où le Roi Catholique, leur grand-père, les avait réunis. C'est là cet Hernani que Carlos ne connaît pas et qui « est né dans l'exil, fils d'un père assassiné » par sentence de Philippe le Beau, lequel régna quatre mois et n'eut le loisir d'assassiner personne — pas même son beau-frère. Et que dire de ce *maestrazgo* de l'ordre portugais d'Avis, dont l'aragonais Hernani se décore, pour nous rappeler le passage des manuels d'histoire, où il est dit que l'ordre n'eut plus de grands-maîtres de 1431 à 1550, à partir, précisément, de la dynastie d'Avis ! — Sans sortir de ce quatrième acte, nous pourrions encore lever des bévues à foison. Le poète ignore les faits les plus élémentaires ; ainsi ce prétendu « couronnement de l'empereur » par les électeurs, comme si Carlos, élu roi des Romains, pouvait être couronné par un autre que le Pape ! Et cette façon expéditive d'armer un chevalier de la Toison d'Or :

Par saint Etienne, duc, je te fais chevalier...

Le patron de l'ordre était saint André et l'on sait bien que, toutes les cérémonies préparatoires terminées, l'accolade et le *cintarazo* étaient donnés par le grand-maître, avec la formule : *Dios os haga buen caballero, y el apóstol San Andrés...*

Il est inutile de poursuivre cet examen; vous prévoyez ce qui resterait de cette grande prétention à l'exactitude historique : « Il n'y a pas un détail de vie privée et publique, etc. » En fait, le drame romantique est plus vide de réalité locale que la tragédie classique : infiniment plus faux, de tout ce qui sépare le mensonge circonstancié du silence absolu. Et qu'on nous dise, à la bonne heure, que cette verroterie et ce clinquant ne nuisent guère à la beauté de qui les porte. Mais ce n'est pas l'auteur qui l'a dit; il nous a répété tout le contraire. Je veux bien admettre que ces détails de mise en scène ne soient insignifiants que quand on en démontre l'inexactitude enfantine ; pourtant j'ai quelque peine à croire qu'ils ne tiennent pas à l'attitude habituelle du poète, et que la vérité de l'action et des caractères n'en souffre pas.

On a répété, et la critique péninsulaire n'y a pas contredit, qu'*Hernani*, plus qu'un drame français, était une *comedia* espagnole et une peinture des mœurs espagnoles au XVIe siècle. On a expliqué par le séjour de l'enfant à Madrid et par son passage au Collège des nobles, sa prédilection marquée pour ce pays et je ne sais quelle teinte arabesque de son génie exubérant. Par quoi explique-t-on, alors, la passion castillane de Mérimée, de Gautier — et tous les *boléros* et *toréros* de la mode romantique ?

Enfin, peu importe, si le fait est exact. Voyons un peu tout cela.

Il faut d'abord distinguer entre les scènes elles-mêmes et leur agencement logique, ou, en d'autres termes, entre les « coups de théâtre » et l'essence de l'action. Il est certain que plusieurs incidents et même des vers entiers semblent pris à la littérature dramatique du grand siècle espagnol. Le premier acte reproduit la situation initiale du *Garcia del Castañar*, de Rojas, de la *Estrella de Sevilla*, de Lope, et d'autres comédies d'intrigue (*de enredo*). Je crois, pourtant, que la véritable source de cette entrée d'*Hernani* doit être cherchée dans le *Galán fantasma*, de Calderon (journée I, scènes x-xiii) : il n'y manque rien — que le style « superbe et généreux » du grand poète français. Au troisième acte, la scène où le Beau Ténébreux félicite amèrement doña Sol pour ses joyaux de fiancée, est une imitation de la seconde « journée » de *Secreto Agravio*, avec, peut-être, une réminiscence d'*Amor, honor y poder*, du même Calderon. (On sait que celui-ci, depuis Schlegel, a passé pour le grand génie du groupe; aujourd'hui la faveur tourne à Tirso.) — D'ailleurs, la situation est si connue et si banale dans le théâtre espagnol, que le gracioso de la *Hija del aire* s'écrie en protestant contre la reproduction du lieu commun :

No, señor, cansado está
El mundo de ver en farsas
La competencia de un rey,
De un valido y de una dama [1].

On pourrait aussi relever de menues imitations, qui trahissent une lecture attentive des modèles. On a déjà fait remarquer que l'antithèse facile de doña Sol :

Trop pour la concubine et trop peu pour l'épouse,

est la traduction d'un distique d'Alarcon (*Las Paredes oyen*, III, III) :

Grande para dama soy,
Si pequeña para esposa...

Mais je crois qu'Hugo avait peu fréquenté Alarcon, et qu'il n'aurait pas été sollicité par son talent fin et discret, fort peu castillan. D'autre part, cette formule se rencontre, avec de faibles variantes, dans plusieurs comédies de Lope et de Calderon : *El Médico de su honra*, *No hay burlas con el amor*, etc.; à tel point, que le gracioso Alonso se moque du cliché, dans cette dernière pièce :

1. « Non monsieur ; nous sommes fatigués de rencontrer dans les comédies la rivalité amoureuse d'un roi et d'un favori... » La situation se retrouvait aussi ailleurs que sur les planches, depuis Philippe II...

Que soy grande para dama
Y para esposa soy chica :
Eso, á reyes de comedia,
No hay condesa que no diga.

L'entrée un peu ridicule de Ruy Gomez : « Un homme chez ma nièce !.. » rappelle tout à fait celle de l'*Astrólogo fingido : Un hombre en mi casa* !.. De même, la surprise du troisième acte :

Voilà donc le paiement de l'hospitalité !..

qui sert de tremplin à la formidable tirade du « raseur », est la traduction d'une scène analogue de *García del Castañar*, déjà mentionné :

Muy bien pagáis, á mi fe,
El hospedaje por corto...

Enfin l'indignation de doña Sol devant le roi s'exprime tout à fait comme celle d'Estela dans *Amor, honor y poder :*

Señor, vuestra majestad
Mire quien soy y quien es...

Je pourrais prolonger indéfiniment cet épluchage, mais ce que j'en ai dit suffit à mon objet, qui est simplement de montrer que Victor Hugo, bien qu'il n'entendît pas très bien le castillan, avait dû lire

Lope de Vega et Calderon en traduction, notamment dans les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*, collection déjà répandue avant 1830.

Cela dit, et malgré la préoccupation visible du poète et sa prétention de « faire vrai », rien n'est moins espagnol que le sujet, la marche générale et les caractères d'*Hernani*. Tout d'abord, le nœud dramatique est d'une fausseté criante. Qu'est-ce, pour commencer, que cette « chambre à coucher » de doña Sol, où l'on entre comme au moulin, passé minuit ? Le Bartholo tragique s'écrie : *C'est trop de deux, madame!* Il fallait dire : c'est trop de trois. — Même en supposant qu'une fille noble, qui avait sucé avec le lait l'orgueil de son rang, — et d'ailleurs ne sortait jamais qu'en grand cortège, — pût avoir le goût et l'occasion d'aimer un « bandit », on ne peut admettre pour le roi d'Espagne — ni aucun roi du XVIe siècle — ce rôle de soupirant éconduit. Dans les intrigues analogues du vrai théâtre espagnol, c'est déjà une convention de bienséance que l'héroïne, ou son entourage, triomphe, par la prière ou la ruse, d'un caprice royal. Jamais un père, un mari, encore moins un rival préféré, n'eût barré ouvertement le passage au souverain et tiré l'épée contre lui : tout au plus, la chose faite, se serait-il dressé contre la victime, en « médecin de son honneur ». Et ceci, encore, est du théâtre, non

de l'histoire. La véritable psychologie du conflit mal posé par Hugo se trouve déduite dans le *Garcia del Castañar*, de Rojas, dont le premier titre équivaut à une démonstration : *Del rey abajo, ninguno*, ce qui veut dire : « Personne ne m'outrage impunément, *sauf le roi* ». — Notre poète, qui semble avoir connu le beau drame de Rojas, n'a pas pris garde à l'énormité qu'il commettait, tout d'abord, en transportant au XVIe siècle les rudes mœurs féodales du XIVe.

En réalité, il s'agit moins d'anachronismes, que d'une incompatibilité absolue entre le cadre historique choisi par le jeune maître et le tableau de fantaisie qu'il y a peint, fond et personnages. Ce qui manque le plus à cette prétendue page d'histoire espagnole, c'est le sens élémentaire de l'histoire et la connaissance la plus superficielle de l'Espagne. Ce n'est pas d'être transporté à Aix-la-Chapelle, que ce quatrième acte devient absurde : avec sa ténébreuse conspiration de nobles castillans contre le roi de Castille, et sa « clémence d'Auguste » soufflée par Charlemagne, il ne le serait guère moins à Barcelone. Il n'y a rien là qui sente l'Aragon du Roi Catholique ni des prochaines *Comunidades*. Ce Charles-Quint amoureux et « penseur » gonflé de lieux communs oratoires, ne ressemble pas plus au jeune Flamand taciturne et positif, d'ailleurs sachant

à peine l'espagnol, que nous connaissons, que le riche-homme Silva, avec ses déclamations à effet et sa galerie ridicule, ne rappelle les rebelles de Villalar. Le « bandit » Hernani, ce prétendu prince d'Aragon qui court les bois et la sierra de son propre royaume, est impossible de la tête aux pieds. Ses invectives contre la royauté sont d'un *carbonaro* de la Restauration, affilié aux ventes humanitaires et disciple probable de Campo-Bianco. Tout ce bric-à-brac de cor fatidique, de poison partagé, de serments « sur la tête de mon père », qui encombre la scène de suicides — le seul péché mortel que l'Espagne d'alors n'ait presque pas connu — ne manque de rien tant que de couleur locale. Mais l'obsession macabre de Ruy Gomez et la soumission enfantine d'Hernani n'appartiennent à aucun pays ni à aucun temps, à moins qu'elles ne relèvent de l'aliénation mentale de tous les temps et de tous les pays.

La conduite de l'action dramatique n'est guère moins répréhensible. Elle est formée de quelques coups de théâtre péniblement amenés au seul objet de l'épanchement lyrique qui les commente infatigablement. Il faut bien avouer que ce lyrisme d'Hugo, si admirable à la lecture, est l'instrument dramatique le moins efficace qui fut jamais. Ces strophes pittoresques et ces roulades sonores, tout

empanachées de métaphores, éblouissent le spectateur sans éclairer la scène. En fait, elles sont à peu près inintelligibles à l'audition rapide, et portent infiniment moins que la mâle antithèse de Corneille ou la coulée harmonieuse de Racine — si puissante d'émotion intérieure et contenue. En outre, pendant la cavatine de l'un d'eux, il est impossible que les autres personnages soient « en scène ». Rappelez-vous — j'en passe, et des meilleurs ! — ce défilé des portraits, au troisième acte, ce « tour du propriétaire » qui arrête l'action à sa plus foudroyante péripétie, et pendant lequel doña Sol, don Carlos et sa suite, muets, figés, s'étudient vainement à n'être pas ridicules.

Ainsi, tout le drame n'est qu'une suite disparate de scènes invraisemblables et heurtées, où s'agitent mécaniquement des pantins à peine plus réels que l'Ogre ou le Petit-Poucet. Aucun d'eux n'est ce qu'il prétend être, n'agit comme il devrait, ne fait ce qu'il a promis. Loin que ce théâtre signifie un pas en avant, vers la vérité historique cherchée par Schiller ou la vérité psychologique trouvée par Shakspeare, il ne représente qu'un recul, sans intention ni portée, aux canevas embrouillés des vieux *corrales* de Madrid, mais dépourvu de l'exactitude locale et contemporaine qui conserve aux improvisations de Lope et de Calderon leur réelle valeur documentaire...

Pangloss était resté muet et attentif pendant le discours de son ami, sans protester d'un geste, sans montrer la moindre velléité de l'interrompre ; par moments, au contraire, il esquissait de la tête un signe d'approbation. Quand Pococurante eut fini, Pangloss, poliment, m'invita du regard à répondre. J'eus un mouvement évasif; alors l'optimiste replaça sur la table la tasse qu'il venait de vider, et, à demi-voix, sur ce rythme un peu lent qui lui était habituel, il nous parla ainsi :

Je n'ai pas trouvé une seule affirmation inexacte ou hasardée dans le discours de mon ami Pococurante. Tout cela, et bien plus encore, serait à relever dans les drames de Victor Hugo. C'est véritablement une suite de conflits fantastiques entre des personnages de cauchemar : un kaléidoscope coloré et mouvant dont le dessin n'obéit à aucune logique et dont la symétrie illusoire échappe à toute prévision. Tout en étant le meilleur de ses drames, *Hernani* ne peut, comme tel, être pris une minute au sérieux. Caractères, mœurs, action, dialogue : tout, considéré comme une peinture de l'Espagne au XVIe siècle, est insensé et grotesque. Le lyrique effréné n'est pas sorti un instant de son rêve tumultueux et falot. Il n'a pas soupçonné une seconde qu'il existe quantité de gens pour qui, confondre l'Aragon avec l'Estramadure, équivaut

à ce que serait chez nous la Normandie prise pour le Languedoc. Ses personnages forment, exactement, des groupes de bal masqué : Borgia et Gretchen y font vis-à-vis à Roméo flanqué d'une odalisque, et tous les quatre se donnent la réplique dans le plus pur parisien. Ce cyclope fait irruption dans l'histoire comme un taureau dans un magasin d'antiquités... Cela dit, je n'ajoute qu'un mot : peu m'importe, à moi qui ne vais apprendre ni l'histoire ni la logique au théâtre, et tant pis pour ceux qui vont l'y chercher !

Il fallait définir ce drame, ce que mon ami n'a point fait, et dire : *Hernani* est un opéra avec musique de poésie ; et si la définition est bonne, elle doit contenir et remplacer tous les développements. Or, remarquez d'abord que toutes les observations critiques de Pococurante, excellentes contre le libretto, ont à peine effleuré la musique. Mais qui s'occupe des paroles ou du scénario d'un opéra ? Savez-vous seulement qui a canevassé *Orphée ?* Non ; et cela nous est égal que Larousse le dise : il nous suffit que la musique soit de Gluck. Que l'opéra — et même le drame lyrique — soit un genre bâtard et mal conformé comme tous les hybrides, je n'y contredis pas. Mais qui pourrait nier que, de Rameau et Mozart à Wagner et Bizet, ce genre faux ne contienne quelques-unes

des plus hautes merveilles de l'inspiration musicale ? Est-il même bien nécessaire de rappeler que les plus belles de toutes — Wagner à part — reposent peut-être sur la rimaille la plus plate et les « poèmes » les plus niais ? Que les mélodies exquises sortent de ces gaufriers vulgaires, comme les perles des huîtres, qui s'en inquiète une seconde, qui, surtout, y verrait une raison de les déprécier ? N'amenons pas devant la symphonie le géomètre avec sa demande saugrenue : qu'est-ce que cela prouve ? Ou plutôt, amenons-l'y, mais pour répondre à sa question, plus innocente qu'il ne pense. Que prouve la musique ? Ceci, d'abord, qu'il y a dans le monde d'autres théorèmes que ceux de la géométrie, d'autres propositions que celles de la logique, d'autres manifestations réelles que celles de la réalité tangible et mesurable. Qui nous dira l'essence de cette vibration mystérieuse qui relie pour une heure notre organisme éphémère à l'univers extérieur et éternel ? L'onde sonore est-elle, ainsi que l'onde lumineuse, un rappel lointain de l'existence élémentaire et de la substance unique dont nous nous sommes dépris ? Nous l'ignorons et l'ignorerons toujours. Nous savons seulement que cette vibration nerveuse contient une vertu d'émotion et d'évocation plus puissante que toutes celles qui nous arrivent par ailleurs ; et

que l'avènement si tardif et si récent de la vraie musique dans le monde révèle, peut-être, que le symbolisme artistique du passé ne faisait que préparer la venue et l'épanouissement de cette couronne de notre civilisation.

La poésie lyrique confine à la musique et s'y absorbera de plus en plus. Comme celle-ci, elle enferme l'inexprimable ; c'est moins dans ce qu'elle articule que consiste son pouvoir magique, que dans ce qu'elle évoque. Les mots qu'elle emploie ne sont que l'enveloppe matérielle du mystère caché, les matériaux vulgaires dont l'instrument est fait ; mais l'âme chantante de cette boîte vide, c'est l'artiste, non le luthier, qui l'y mettra. L'industrie humaine fabrique des fleurs plus belles que la nature, aux couleurs plus éclatantes, aux pétales plus gracieux et plus parfaits : elle n'y déposera jamais la molécule vivante dont l'effluence nous trouble — ce qui fait que la fleur est la fleur. — Vous riiez tout à l'heure des titres ronflants dont Hernani s'est décoré au hasard et qui appartiennent, en effet, à cinq ou six personnages distincts. Ce n'est pas le hasard, c'est l'instinct musical qui les a fait choisir. Les vers sont admirables par leurs sonorités uniques : changez-en une seule, ils deviennent plats et nuls. Il faut les prononcer à la française, sans y mettre l'accent. Et alors savourez-

en l'effet, au moment du pardon, quand don Carlos les reprend un à un dans leur écrin rythmique, pour en parer, d'un geste royal et charmant, la jeune femme ravie :

> Allons! relevez-vous duchesse de Segorbe,
> Comtesse Albatéra, marquise de Monroy...

Mais les étrangers en général, et les Espagnols en particulier, ne saisissent pas ces nuances ; pas plus qu'ils ne comprennent pourquoi l'Espagne de Gautier et de Bizet, qui est la réalité contemplée à travers le cristal artistique, nous semble infiniment plus pittoresque, plus vraie, plus « espagnole » que la leur, et, pour tout dire, la seule vraiment belle. On ne s'entendra jamais.

Du libretto toujours incohérent, et par endroits ridicule, d'*Hernani*, la poésie jaillit à flots, comme la source des monts entre les roches et les broussailles ; et ces fantoches aux gestes anguleux laissent tomber quelques-uns des vers les plus magnifiques que lèvres humaines aient jamais prononcés. C'est là ce que j'appelle la délicieuse musique de l'opéra quelconque. Ne faisons pas la part trop belle à la critique et à la prose ; n'élargissons pas outre mesure le domaine du positif. Gardons-nous surtout, sous prétexte d'exactitude historique,

de rejeter hors de la vie et de l'art ce qui est l'essence même de celui-ci et la grâce heureuse de celle-là : le rêve idéal et la libre fantaisie. Ce que Méphistophélès recommande à Faust, au moment du voyage fantastique, c'est de ne pas s'empêtrer d'un bagage trop lourd ; le merveilleux manteau n'est pas une houppelande bourgeoise, ouatée contre le froid et la pluie ; mais il suffit à nous enlever et à nous faire planer dans les airs « si nous savons rester légers », *und sind wir leicht*. C'est à ce voyage d'illusion que le poète nous convie, — et celui-ci, n'en doutez pas, est un des plus grands qui aient existé, même dans son théâtre disparate et extravagant.

Qu'est-ce donc que la poésie pure, et que voulons-nous dire quand nous en appliquons le qualificatif, sans bien nous l'expliquer, à un objet réel, à une scène présente ou évoquée ? Nous entendons, je pense, que telle scène et tel objet — ou bien le verbe prestigieux qui les suscite — possèdent un pouvoir magique de transformation qui les dépouille soudain de leur enveloppe locale, pour nous donner l'aperception de la substance immuable sous l'apparence changeante et l'accident particulier. La poésie des choses en est l'âme cachée sous la matière. Et comme le Stagirite disait qu'il n'y a de science que du général, il faudrait dire qu'il

L'émotion indéfinissable que ces vers et les suivants éveillent en nous, ce n'est certes pas le personnage qui l'inspire. Mais nous avons tous senti, petits ou grands, le goût de cendre que laisse à la bouche le fruit du succès trop espéré, et, qu'il s'agisse d'une femme ou d'un empire, nous savons trop que, la première surprise passée, la possession épuise le bonheur en émoussant le désir.

Qu'avons-nous de commun avec Ruy Gomez et sa kyrielle de baronnies et de châteaux en Espagne? Mais nous retrouvons notre semblable sous le riche-homme d'Aragon; et c'est sur nous-mêmes que nous soupirons, en écoutant le vieillard regretter sa jeunesse, et nous dire que la naissance, la richesse et la gloire ne valent pas une couronne de cheveux noirs sur un front de vingt ans :

Quand passe un jeune pâtre — oui, c'en est là ! souvent,
Tandis que nous allons, lui chantant, moi rêvant,
Lui dans son pré vert, moi dans mes noires allées,
Souvent je dis tout bas : — O mes tours crénelées,
Mon vieux donjon ducal, que je vous donnerais,
Oh ! que je donnerais mes blés et mes forêts,
Et les vastes troupeaux qui tondent mes collines,
Mon vieux nom, mon vieux titre, et toutes mes ruines,
Et tous mes vieux aïeux qui bientôt m'attendront,
Pour sa chaumière neuve et pour son jeune front !..

Voilà l'accent poignant, la voix imprégnée d'indicible tristesse qu'écoutent dans le silence de l'insomnie tous ceux qui ont le malheur d'aimer encore après qu'est passé le temps d'être aimé. Et certes cet accent profond n'est pas fait pour la scène ; il la dépasse trop et va, par-dessus le public assemblé, frapper au loin les milliers de cœurs solitaires qui ont connu le mal sans remède et la détresse sans espoir.

Entendrons-nous, du moins, le chant de joie entière et sans mélange jaillir des lèvres des amants et s'élever au ciel, dans la chaude splendeur de cette nuit d'été qui semble célébrer leurs fiançailles? Écoutons l'effusion divine de doña Sol sous le firmament étoilé :

... Félicité parfaite!
Dis, ne le crois-tu pas? sur nous, tout en dormant
La nature à demi veille amoureusement.
Pas un nuage au ciel. Tout, comme nous, repose.
Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose!
Regarde. Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait.
La lune tout à l'heure à l'horizon montait
Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble
Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur ensemble,
Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant,
Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment!...

Et le couplet d'Hernani, encore plus beau, plus envolé et flottant :

Ah! qui n'oublierait tout à cette voix céleste!
Ta parole est un chant où rien d'humain ne reste,
Et, comme un voyageur, sur un fleuve emporté, etc.

Cet hymne du mystère nuptial, où une appréhension instinctive, pareille à l'ombre d'un nuage sur le lac d'azur, assombrit l'éclat du céleste ravissement, qui ne l'a murmuré et brusquement interrompu sans savoir pourquoi ? Qui n'a senti la terreur vague qui s'exhale de l'ivresse suprême et du bonheur comblé, comme un présage de leur durée précaire et un rappel de notre fragile destinée ?.. Mais, avez-vous perçu l'ineffable musique, et tout ce que la poésie imprécise ajoute au langage humain d'enchantement et de mystérieuse vertu ?

Et après cela, que nous font, je vous prie, les bévues géographiques ou héraldiques du poète, ou même ses manquements à la logique des caractères et à l'observation des mœurs ? C'est à faire à Lope ou à Calderon de nous peindre l'Espagne de la dynastie autrichienne et de nous fournir, s'ils le peuvent, la psychologie particulière de l'Aragonais et du Castillan, du grand seigneur et

du mendiant, du moine et du soldat, avec leur accent propre et dans leur vrai milieu. Victor Hugo n'a été ridicule que d'y prétendre dans ses préfaces, nullement d'y échouer dans ses drames rêvés. En manquant la vérité dramatique pour atteindre à plein la vérité poétique, il a choisi la bonne part. S'il ne satisfait qu'en partie le public bruyant des soirées théâtrales, il prend sa longue revanche avec les milliers de lecteurs, nés pour jouir du beau, qui apprirent jadis ses vers et y reviennent aux heures recueillies, afin de raviver l'émotion pénétrante et mortellement triste de leurs jeunes années. Est-ce la même fanfare, si joyeuse au départ, qui se traîne au retour ainsi assourdie et lassée ? Hélas, ce n'est pas elle, c'est notre oreille qui a changé ! Ce cor lointain qui ne réveille plus en nous que souvenirs et regrets, sonne aujourd'hui pour d'autres l'hallali triomphal dans la forêt de l'illusion et du songe...

Telle est, mes chers amis, balbutiée en mon pauvre langage, l'impression que je conserve d'une récente lecture; voilà ce qui surnage pour moi de ce prétendu drame espagnol, excessif et violent : des pages d'une mélancolie exquise et d'une douceur infinie. Je ne regrette que médiocrement la représentation perdue; je crois que la

véritable vision fragmentaire du drame est celle que je me suis donnée. Entre nous, j'augure peu de la poésie exposée sur les planches et du rêve exhibé à la lumière crue du gaz...

PHILOLOGIE AMUSANTE

A Monsieur Francisque Sarcey.

Paris, 25 août 1898.

J'ai savouré, Monsieur, avec le tout-Paris des premières, votre petite revue de fin d'année académique sur le thème *escalabreux*. Votre verve si franche y fait merveille; votre rondeur joviale et débonnaire s'y joue en pleine eau. C'est enlevé. J'en aime surtout la scène finale, qui n'est plus à faire, où vous répandez sur vos compères latinisants, celtisants, patoisants, tous porteurs de solutions aussi diverses que justes, les prix et accessits qu'ils ont si bien gagnés! Tout cela est d'une ironie rentrée absolument réussie.

Pour moi, après avoir suivi le jeu avec une joie sans mélange, j'avoue qu'à la réflexion un scrupule me vient. S'il arrivait qu'un « Saumaise futur » prît au sérieux ces ébats d'érudits en

vacances! Il me semble (vous allez me trouver naïf) qu'un court épilogue ne chômerait pas, où la bonne solution serait indiquée. Ce serait plus prudent quoique d'un tour moins subtil. On pourrait, par exemple, et pour en relever la saveur, confier ce rôle d'Œdipe à quelque brave habitant des Pampas, arrivé de Buenos Aires par le dernier bateau, lequel fournirait en se jouant le mot de cette énigme de Polichinelle, qui court les rues d'Espagne et d'Amérique, claire comme eau de roche, et perceptible même à l'œil nu de l'érudit... En vérité, Monsieur, l'amusette me tente, et, en comptant sur l'indulgence toujours acquise aux débutants :

Je m'en vais, s'il vous plaît, vous exposer ma cause,

ainsi que s'exprime, en son fougueux lyrisme, le célèbre Ponsard (de l'Isère).

Ce doit être, Monsieur, une affection terrible que l'étymologie, pour que l'illustre et doux Renan en ait écrit ceci, il y a un demi-siècle : « L'étymologie a été et reste parmi nous un véritable genre d'aliénation mentale. » Je n'ai pas le droit d'être aussi sévère que ce grand indulgent ; mais, devant certaines découvertes de vos correspondants, qui ne sont pas tous des amateurs, je me dis que cette

fêlure ouvre un jour bien curieux sur l'état d'esprit des lexicographes et l'emploi qu'ils font des méthodes philologiques. En sommes-nous toujours à dériver *beffroi* de *bel effroi* et *ancêtre* d'*ancien être*? (Du moins, l'étymologie classique de *cordonnier* = *donneur de cors*, s'appuyait-elle sur une longue expérience!)

Ces enfantillages florissaient au temps de Joseph de Maistre, qui correspond au préraphaélisme de la philologie. Enfin, Malherbe vint..., c'est-à-dire Joseph Grimm. Mais non, j'exagère : pour vos correspondants personne n'est venu, pas même M. Bréal. Leur étymologie est toujours un *ars conjectandi*, le casse-tête des syllabes, une variété du calembour par à peu près. C'est proprement la méthode physiognomonique appliquée au langage. Oui, Monsieur, faites ce rêve fou d'un arbre généalogique établi sur les ressemblances extérieures d'individus ramassés au hasard, à Paris, à Stockholm, à Batavia, et dont on prouverait la consanguinité par la seule inspection de leur nez ou la couleur de leurs yeux! Voilà le procédé courant des étymologistes! pour eux, le cliquetis des sons est tout; l'historique et l'anatomie verbale ne comptent pas. Cela est d'un absurde monstrueux qui semblerait ne devoir pas vivre une minute. Pas du tout, cette récréation déjà

séculaire nous survivra, gardez-vous d'en douter. Elle a la vie dure des baguenauderies à faux nez scientifique, et réalise l'idéal que le mari de Mme Geoffrin sollicitait de d'Alembert : « Un beau problème qui ne soit pas difficile. » Prenons-en notre parti, et tâchons à nous égayer une heure de ce qui les amuse toujours.

*
* *

Il est donc arrivé à quelqu'un, qui profitait des fêtes de Saint-Malo pour se mettre au courant, de tomber sur cette phrase des *Mémoires d'outre-tombe :* « Mon Gil Blas, grand, maigre, *escalabreux*, etc. » Cruelle énigme ! On vous expédie en toute hâte cet adjectif sans passeport ; avec votre entrain ordinaire, vous donnez le coup de cloche qui ouvre l'enquête, et la bataille s'engage sur toutes les lignes. Les solutions pleuvent sur vous, à verse ; vous en seriez inondé si, à Royan, vous n'aviez, comme l'autre, le recours de vous jeter à la mer pour éviter l'eau. Votre popularité fait irruption en hottées de missives. Les bordées d'eurékas secouent les airs. Il y a les médiévistes qui découvrent le mot, après Littré, dans le « vieux français », mais qui, pas plus que lui, n'ont garde de produire leurs textes ; et puis, en foule, tous les

dialectiques bretons, picards, provençaux, périgourdins (et que le gascon y arrive!), qui l'extraient de leurs lexiques artificiels et fabriqués d'hier, — sans compter ceux qui pensent que *escalabreux* est trop beau pour n'être pas inventé... C'est l'éternelle scène de *l'Amour médecin*, et voilà Sganarelle bien renseigné!

C'est à ce moment que, fatigué du mot et de la chose, vous déclarez le certamen clos et, pour en finir, couronnez tout le monde à tour de bras : le professionnel pour sa « science solide », l'ingénieur pour son ingéniosité, le cadet de Gascogne pour son panache, le Provençal pour sa bouillabaisse, le Breton bretonnant, qui se nourrit de racines celtiques, pour sa frugalité... C'est le palmarès de l'étymologie. La scène, je le répète, nous a ravis, et votre succès personnel, Monsieur, a été complet. Quant au sujet lui-même, il est sorti sain et sauf de la bagarre ; il ne s'est pas senti effleuré. C'est pourquoi je vous demande congé de le traiter en quelques lignes.

*
* *

Au regard de Chateaubriand, tous les patois sont hors de cause : il les pratiquait aussi peu, y compris ceux de sa province, que Lamennais et

sur mon exemplaire. Bien loin que ce soit chez lui tentative littéraire et désir d'étreindre l'objet, comme chez Mérimée, c'est habitude et abandon inconscient à la loi du moindre effort. De là, couramment, ce flot d'hispanismes envoyés par la mémoire locale et l'association des idées. — *Escalabreux* est donc un mot exclusivement espagnol, pris par Chateaubriand dans Brantôme, qui le roulait dans son vocabulaire familier depuis ses longs séjours à Naples et à Madrid. Le verbe, sous sa double forme, *descalabrar* et *escalabrar* (celle-ci, employée par Quevedo, est plutôt archaïque ou populaire), se rencontre à toutes les périodes de la langue, depuis le quatorzième siècle jusqu'à nos jours. Le substantif *descalabro* est d'usage journalier, dans le sens de *désastre*. (Il n'a pas dû chômer, ces mois passés, à la Puerta del Sol, aussi bien qu'aux Cortès !) Le mot, six fois séculaire, s'est naturellement infiltré dans le portugais et le catalan, et de là peut-être dans nos patois du Midi, — plutôt dans quelques lexiques récents et tout artificiels. Cela n'a pas d'importance. Quelles que soient la date de leur apparition sporadique et la durée de leur séjour, les mots étrangers restent ce qu'ils étaient. Ils ne sont pas, philologiquement, assimilables; et c'est ici que la plus longue naturalisation n'équivaut jamais à l'indigénat.

Peu importe l'endroit où l'on puisse faire ces trouvailles : c'est la nature de l'objet qui en démontre la provenance. Si l'on m'apportait un écrit français ou provençal du treizième siècle, où se trouvât le vocable *escalabreux*, j'en serais aussi peu troublé que des boîtes de sardines que j'ai souvent rencontrées dans « les forêts vierges » : je me mettrais tranquillement à chercher le mot dans les monuments espagnols antérieurs à ceux-là et je l'y trouverais. La raison est aussi simple que scientifique; *escalabrar* est organiquement espagnol et il n'est rien que cela; impossible d'aller contre cette anatomie. Voilà qui se décompose, comme dirait Bélise : le préfixe séparatif (*dis*, *des*, *es*) et le substantif *calavera*, crâne, du latin *calvaria*. *Escalabrar*, c'est briser le crâne, « écerveler », au sens propre; de là, le double sens de *ruiné*, *désastreux* et d'*écervelé*, *casse-cou*, l'un et l'autre de très correct espagnol.

Brantôme, qui n'y regarde pas de si près, emploie indifféremment *escalabreux*, *scalabreux*, et même *escalabrous*, à la périgourdine, tantôt dans le sens de désastreux, tantôt dans celui de casse-cou; le premier est plus exact et plus fréquent. Exemple : « M. le vidasme disait qu'il en avait vu de fort chaudes (escarmouches), mais jamais une si *scalabreuse* que cela. » Voilà qui n'a qu'un rapport lointain avec le

sens de « maigre » ou de « dégingandé » que nos lexicographes s'obstinent à découvrir dans ce « vieux français ». Il est possible que Chateaubriand y ait cru voir un rapport avec *échalas*; c'est même probable; de là, la phrase : « Mon Gil Blas, grand, maigre, escalabreux... », où effectivement, le sens de mince et long comme un échalas, semble se dessiner. Si le mot devait rester, par le fait de Chateaubriand, il faudrait l'alléger de sa voyelle initiale, comme Voltaire a fait pour *Scarmentado*.

Telle est, Monsieur, l'histoire véridique de ce mot rébarbatif, qui n'a jamais été français. Si nos érudits ne sont pas convaincus, je l'irai dire à Madrid, où l'on en rira fort, bien que les *descalabros* récents ne portent guère à la gaieté.

*
* *

Dans ce mince débat, il y aurait lieu d'extraire une moralité qui ne serait pas mince; mais cette lettre deviendrait interminable et je préfère me réserver. Je me borne à signaler, une fois de plus, le besoin impérieux de moins ignorer en France les langues étrangères, et particulièrement ce pauvre espagnol, qui mérite mieux. Je n'ai pas à rappeler la part de la littérature castillane dans la formation de la nôtre; tenons-nous aujourd'hui sur le ter-

rain philologique. Ce n'est point tant des patois qu'il faut se soucier, en lexicographie française, que des langues voisines, surtout de l'espagnol, parce qu'on l'a trop négligé. Les bévues qui découlent de cette ignorance générale, même chez Littré, sont réellement affligeantes, — ou amusantes, selon le point de vue. On exhibe toujours le patois, « on se l'arrache », comme disait Renan; son apport original est insignifiant : il n'a pas un mot sur mille qui ne soit rattachable aux idiomes voisins. C'est donc ceux-ci qu'il faut apprendre, et pour bien d'autres raisons encore que celles de la philologie.

La prétendue « universalité » de la langue française n'est plus qu'une légende surannée. Au temps de Voltaire, nous étions « la crème fouettée de l'Europe ». Cela ne suffit plus, même en Europe. Et nous voyons, tout là-bas, poindre de rudes parvenus avec lesquels il faudra compter, et qui tiennent peu à la crème fouettée. *El mundo es poco*, disait déjà Colomb. Or, pour nous, le vide ténébreux commence toujours à la frontière; nous persistons à ignorer le nouveau monde, et, tout d'abord, les deux langues qui se le partagent. Je vous assure, Monsieur, que cela commence à manquer de grâce. Il m'a suffi, pour m'en convaincre, d'assister à quelques congrès de Chicago.

Mais que parlé-je d' « affaires étrangères » ! N'avons-nous pas piétiné, huit grands jours durant sur un « certain Pelletier » (*sic*), qui était le Gil Blas escalabreux de Chateaubriand, sans paraître soupçonner qu'il s'agissait de Gabriel Peltier, fondateur, à Paris et à Londres, des *Actes des Apôtres*, du *Courrier de l'Europe*, de *l'Ambigu*, auxquels Rivarol, Champcenetz, Suleau et bien d'autres ont collaboré, et dont la collection forme 150 volumes ? La notice biographique de Peltier se trouve partout : elle remplit trois colonnes de Michaud; quant à l'*Ambigu* (que Chateaubriand ne put lire en 1793), il est indispensable, pour certains dessous de la politique, au commencement du siècle, et notamment pour l'histoire des émancipations américaines. Sans doute, Peltier, avec tout son esprit, n'est pas un personnage fort considérable, je veux dire digne de considération. Mais encore, à l'époque où Chateaubriand le connut, menait-il à Londres assez grand train pour héberger et servir généreusement son jeune compatriote, alors bien plus pauvre et obscur que lui. « Gil Blas », si l'on veut (plutôt Fabrice, en tout cas) : il est certain que ce joyeux bohème littéraire, dont l'ombre falote s'efface aujourd'hui, méritait mieux qu'une caricature méprisante. C'était trente ans plus tard, en 1823, quand l'illustre écrivain était ministre

tout-puissant, que l'humble ami des anciens jours, alors véritablement « scalabreux », sollicitait de Louis XVIII le maigre emploi qui lui permit de vivre dans le grenier où il mourut. On voudrait être certain que l'orgueilleux « duc de Lerme », qui finissait précisément de rédiger cette partie des *Mémoires*, se souvînt de Gil Blas pour lui allouer autre chose que de cruelles épigrammes. L'homme n'a été qu'un roseau pliant, « le plus faible de la nature » : il ne faut pas que le génie s'arme pour l'écraser.

LA « CARMEN » DE MÉRIMÉE

Je n'ai pas la prétention d'appliquer à Mérimée sa propre méthode, qui est de condenser beaucoup de matière sous le moindre volume. J'essaierai tout au plus de montrer les racines profondes qui nourrissent et soutiennent ces petites œuvres exquises, dont le public n'aperçoit que la fleur. D'ailleurs, pour m'assurer quelques chances de succès, je me bornerai presque toujours à l'analyse du petit chef-d'œuvre que la délicieuse musique de Bizet a rendu populaire — fortune inattendue que le dédaigneux écrivain n'a jamais cherchée pour ses productions. J'ai à peine besoin d'ajouter qu'il me serait difficile d'apprécier l'exacte valeur locale de *Colomba* ou de *Lokis* — et, au sujet de Mérimée, la moindre inexactitude peut être une grosse injustice. — Mais avec *Carmen*, nous sommes en Espagne : j'ose dire sur mon terrain et aussi sur le terrain préféré du grand roman-

cier [1]. Je serai donc à l'aise, relativement, pour étudier de très près le procédé complexe de ce talent de conteur, solidement assis sur la science la plus profonde et la plus variée que, depuis Gœthe, les lettres légères aient connue.

I

Parler de Mérimée, au seul point de vue littéraire, semble aujourd'hui assez facile. Rien de plus aisé, s'il ne s'agit que de redire ce que tant d'autres ont si bien dit. Il représente, dans la littérature d'imagination, la plus heureuse alliance de la force et de la sobriété — l'impression la plus intense réduite à sa propre expression. Ce rendu incomparable, que l'épithète de *classique*, bien prise, traduit exactement, est resté depuis un demi-siècle le trait caractéristique de Mérimée. Les trois lignes concises et complètes de La Bruyère, sur les ouvrages « courageux et faits de main d'ouvrier », semblent écrites pour les *nouvelles exemplaires* de notre auteur... — Telle a été, jusqu'à sa mort, l'opinion générale, aussi bien des

1. « L'Espagne et l'espagnol, c'est le pays et la langue que j'aime. » — Article sur l'*Histoire de la littérature espagnole*, de Ticknor.

lecteurs qui savourent le bon style, que des lectrices qui croquent à belles dents les narrations à situations émouvantes et à dénoûments violents.

Sainte-Beuve a souvent parlé de ce Royer-Collard qui n'ayant que fort peu produit en philosophie et en politique, garda pourtant jusqu'à la fin une allure altière et commandante partout où il se présenta. Le grand critique ne cacha pas son admiration pour ce doctrinaire convaincu, à qui personne n'a jamais « rivé son clou ». — Il y a un peu de cela dans la situation littéraire de Mérimée.

Dès le début, il s'imposa aux frères ennemis de la littérature : immédiatement on le classa hors rang. Il n'avait pas vingt-cinq ans, que Gœthe s'occupait de lui, à Weimar, avec une persistance qui ressemble à de l'obsession. Le bon Eckermann semble un peu étonné d'avoir à ramener à chaque instant ce nom français, en ses racontages prudhommesques. Lorsque le scuplteur David envoie au glorieux vieillard sa collection de bustes contemporains, l'élan de curiosité vole d'abord à Mérimée, qui n'est encore que l'auteur de la *Guzla* et de *Clara Gazul*, deux mystifications célèbres. Je trouve ce trait excessivement remarquable [1].

1. Gœthe se permettait bien des réserves au sujet de tous les autres, Hugo, Lamartine, Cousin, etc. Il admirait pleinement Mérimée : *c'est*

Cette autorité incontestée ne fit que s'accroître pendant toute la vie de l'écrivain. De bonne heure, il franchit le seuil des Académies, un peu pour opérer sa première sélection d'avec la gent plumitive, et aussi pour l'indépendance, la plus-value sociale que donne le titre d'académicien [1], — sans parler des billets à offrir, les jours d'apparat, à ses deux ou trois *inconnues*. Puis, il lui semblait piquant de faire s'incliner tant de vénérables perruques devant son mince bagage de nouvelles charmantes, mais irrévérencieuses au possible et

un rude gaillard! (ein ganzer Kerl!) — Avec son coup d'œil il sut très bien découvrir dès l'abord le véritable nom de *Clara Gazul*. Du reste il fut le seul : ce qui donne une belle idée de la critique contemporaine. Tout ce qu'on avala comme dragées romantiques sous la Restauration et même après ! Le *Théâtre de Clara Gazul* frappa par son aspect de sincérité, par la « couleur locale », et il fut accepté comme un recueil de pièces espagnoles très authentiques ! Même aujourd'hui, l'Espagne est aussi ignorée, en France et ailleurs, que la Chine ou l'Hindoustan. Taine parle quelque part du théâtre « tout nerfs de l'Espagne ». C'est un contresens. L'image exacte du théâtre espagnol, depuis Lope jusqu'à Cañizares, se trouve dans nos tragi-comédies de Hardy, Théophile, Tristan, etc., qui du reste, s'inspiraient de l'espagnol. Rien de plus éloigné de cette déclamation à jet continu, de ce lyrisme à paillettes, de ces imbroglios tourbillonnants, toujours les mêmes, que la manière ironique, condensée, froidement cruelle de Mérimée. Il dut le succès de ses pièces pseudo-espagnoles à l'illusion des détails, très exactement plaqués sur un fond adapté au goût d'exotisme extravagant qui régnait alors. J'ai lu quelquefois une ou deux pièces de *Clara Gazul*, en espagnol, devant des personnes qui ne comprenaient pas le français : cela ne portait pas du tout.

1. « Ce n'est pas par *vanagloria* que je voudrais être académicien. » (*Lettres à une inconnue.*)

férocement exquises. Du reste, aucun zèle académique. Et il garda toujours la même attitude, aux Tuileries, à Compiègne, au Sénat [1]. La tenue extérieure était d'une correction parfaite; l'apparence toute d'adhésion — mais il se se livrait pas, ou se reprenait si bien en détail, qu'amis et ennemis de l'Empire n'osaient le tenir ni *pour* ni *contre*.

Il fut, donc, de cette race d'esprits indépendants qui nous rendent le service d'interroger froidement tous les symboles acceptés et toutes les traditions reçues, qui frottent l'amulette à la pierre de touche avant de croire à sa vertu. — Mais la vérité est triste. Mieux vaut, pour le bonheur, un excès de naïveté, fût-on plus souvent dupe, qu'un excès de défiance. Le don de seconde vue est un présent funeste : il conduit tout droit au scepticisme absolu. En somme, et malgré le succès, Mérimée a vécu malheureux, comme tous les délicats. Si son ironie spirituelle, devant les parvenus de la fortune et de la popularité, l'a sauvé personnellement de toute avanie, il a vécu seul, en misanthrope souriant qui cache sa blessure — et il est mort, comme Agricola, en regrettant peut-être de n'avoir pas été assez aimé.

1. Ce siège au Sénat, trop sollicité par Sainte-Beuve, Mérimée l'accepta sans l'avoir demandé.

On a dit qu'il avait vécu en amateur : c'est vrai en ce sens qu'il ne s'est donné à rien corps et âme — comme il faut se donner. Il a conté fleurette à beaucoup de Muses, au lieu d'en adorer une seule et pour toujours. Mais un simple critique n'aurait jamais dressé debout ses créations vivantes et parfaites — et on peut dire qu'à un moindre degré, il a été amateur en toutes matières littéraires, comme le grand Léonard en matières artistiques, changeant de culte quand il l'avait pénétré à fond, en y laissant des traces indélébiles.

La famille des esprits supérieurs peut, en effet, se diviser en deux groupes, distincts d'aspect et de tendances : ceux qui goûtent presque également de toutes choses, et ceux qui limitent d'avance et creusent infatigablement leur savoir concret. Certes, aujourd'hui, l'*orbis doctrinæ*, le savoir encyclopédique serait une prétention insoutenable et presque un ridicule. Le terme *universalité* est synonyme de superficialité. Nous ne pouvons plus concevoir une recherche vraiment originale et scientifique que dans un domaine très circonscrit. Cependant les deux groupes subsistent encore. A côté du savant spécialiste ou de l'artiste cramponné à son art seul : à côté des ignorants de génie, il y a les grands curieux de tous les

mystères qui reconnaissent pour patron l'illustre Goethe, celui-là même qui fait débuter son Faust par ce cri d'orgueil désespéré : *J'ai tout étudié !* — Et ces esprits nomades auront toujours leur charme et conserveront leur utilité. Ils rappellent les voyageurs anciens qui transvasaient un peu de science internationale, en ouvrant les communications de peuple à peuple. Ils sont les truchements des diverses catégories intellectuelles; et, quand ils joignent une grande force d'esprit à leur variété d'aptitudes, ils sont les philosophes de la science et de l'art, ceux qui retrouvent l'unité fondamentale sous l'apparente diversité.

Cette *science de la culture*, pour parler en allemand, n'exige pas, en effet, qu'on s'essaye personnellement dans tous les genres, ni même qu'on en possède à fond un grand nombre; mais qu'on en saisisse le sens intime, pour faire intervenir les vrais savants, alors que la connaissance directe fait défaut. Le prétendu savoir universel d'un Humboldt se réduit à une énorme réceptivité, capable de compléter rapidement la connaissance superficielle, à l'aide des travaux des spécialistes. Il va sans dire qu'il faut, comme lest et discipline préalable, le domaine complet d'une science ou d'un art — et c'est ainsi que l'on retombe à la

vieille maxime pédagogique : *in uno habitandum, in ceteris versandum.*

Pour revenir à Mérimée, — s'il est vrai que je m'en sois écarté, — il est évident que ce rôle d'amateur un peu dédaigneux n'est à la portée que du petit nombre. Pour garder victorieusement cette attitude voulue, il lui a fallu, en dehors de son caractère énergique et même de son immense talent, l'administration ou, comme dirait La Rochefoucauld, l'économie habile qu'il en a faite. Mérimée ne livre jamais un mot, une image, une allusion à l'aventure. Il n'y a pas une soufflure dans ce métal tout massif. Ses moindres nouvelles ont des dessins d'une solidité incomparable. Et, loin qu'il étale son acquis, il faut plus qu'une lecture attentive pour en juger pleinement, tant il dissimule, par instinct d'artiste, le squelette de ses créations.

Son savoir était si réel et si complet sur presque toutes les choses dont il parlait que, sans le vouloir, il a fait illusion sur d'autres aux critiques les plus défiants — comme il est arrivé pour sa connaissance du bohémien et même de l'espagnol, qu'on a fort exagérée. Mais on ne prête qu'aux riches ; et nous verrons bientôt, en étudiant une de ses œuvres, quelle sûreté générale d'informations de première main justifie l'admiration

qu'artistes et savants ont témoignée à ses pages exquises [1].

Il savait à fond les langues anciennes et vivantes, l'histoire et l'archéologie, les arts et la littérature [2]. Avec les dons naturels les plus rares et les plus féconds, il avait étudié les archives, les ruines; il s'était mêlé du haut en bas aux populations les plus bariolées de la Grèce, de l'Italie, de la Russie, surtout de l'Espagne; il avait hanté les cours et les tavernes, les couvents de moines et les campements de bohémiens, dialogué avec le *torero* Montes et le bandit José-Maria, entre un mémoire très compétent sur l'architecture gothique et un discours à l'Académie. Eh bien, n'en doutez pas, rien n'était de trop, tout cela était nécessaire pour écrire *Colomba* ou *Carmen*, la *Vénus d'Ille* ou *Mateo Falcone*, une de ces nouvelles de trente pages, qui vivront plus longtemps que bien des romans de prétendue histoire naturelle et sociale.

La nouvelle de Mérimée est le résumé vivant, la fleur rare de l'esprit tout entier. Et cette fleur, pour chétive qu'elle paraisse, contient en puis-

1. « J'aurais peut-être achevé mon histoire aussi bien sans aller secouer la vénérable poussière des archives d'Aragon. C'est un trait d'honnêteté dont mon biographe, je l'espère, me tiendra compte » (*Lettres à une inconnue*).

2. Il était même, je crois, docteur en droit.

savantasses passés et présents ont tort, et c'est le romancier qui a raison, en signalant comme véritable situation du dernier champ de bataille de César, un petit village voisin de Montilla, un peu au sud de Cordoue.

En ayant l'air de se jouer, il annonce un mémoire qui démontrera la solidité de ses conjectures sur le problème « qui tient l'Europe savante en suspens ». Il va sans dire que le mémoire n'a jamais paru, mais l'exactitude de la solution est indiscutable. Et même, j'ose croire que c'est *Carmen* qui a mis Duruy sur la voie pour l'adopter dans la nouvelle édition de son *Histoire Romaine* [1].

Voilà donc un romancier impertinent qui se

1. Du reste, comme il arrive souvent en ces matières d'antiquité classique, il suffisait de s'en tenir au texte même du *De Bello hispanico*, lu avec intelligence et sans souci des traditions pédantes. On y voit que la dernière marche de S. Pompée est de Séville (*Hispalis*) sur Espejo (*Ocubi*), qui est un peu au nord de Montilla. César, de son côté, part du sud, marche sur Carcabuey (*Carruca*), et, après une étape, — *hinc itinere facto*, — se trouve dans la plaine de Munda, en face des pompéiens. Voilà qui nous porte loin de Ronda et de Málaga ! — Il est étonnant que cette question, beaucoup plus importante que celle d'Alise et Alaise, qui a fait tant de bruit et soulevé tant de poussière, n'ait été discutée et résolue que de nos jours. Pour être juste et ne rien oublier, il faut dire qu'à l'époque du premier voyage de Mérimée en Espagne, Cortés n'avait pas encore publié son *Diccionario geográfico de España*, où le problème de Monda est soigneusement discuté et exactement résolu. Mérimée avait-il vu dans « l'excellente bibliothèque du duc d'Osuna » le rarissime traité sur les *Medallas de Munda* (il est à la Bibliothèque de Buenos Aires) qui contient aussi la vraie solution ?

mêle d'archéologie et de géographie historique, et démontre savoir ces choses rébarbatives mieux que les gens du métier! — J'ai choisi cet exemple parce qu'il est typique et, mieux que toutes les explications, montre une des places les plus curieuses de ce talent complexe. Cette sûreté d'information, cette haute probité intellectuelle, qui consiste à ne rien avancer à la légère, est pour moi un des traits caractéristiques et respectables de Mérimée. Personne ne savait comme lui ce qu'on pouvait se permettre avec ce bon public qui avait admiré la « couleur locale » des *Contes d'Espagne et d'Italie*, des *Orientales*, et des pires rhapsodies romantiques; mais il n'usa jamais de cette liberté d'ignorance. La moindre de ses nouvelles repose sur une base granitique. On peut s'abandonner à lui en toute confiance, et citer une phrase de *Tamango* ou des *Ames du purgatoire*, comme on ferait d'un de ses rapports à l'Académie des inscriptions.

S'il transcrit une ligne d'un auteur ancien ou moderne, tenez-la pour correcte; s'il traduit un vers du grec ou du russe, de l'anglais ou de l'espagnol, acceptez la traduction comme la plus fidèle et la plus élégante [1]. Enfin, lorsqu'il lui plaira

1. Les scrupules d'exactitude se gagnent à l'école de Mérimée. Je sens le besoin de dire que l'on pourrait relever deux contresens dans

un peu sèche du récit, une sorte de perspective indéfinie et vague. Ainsi, dans *Carmen*, cette phrase : « Je bus une gorgée, couché à plat ventre comme les mauvais soldats de Gédéon »; ou encore celle-ci : « Vous connaissez la rue du Candilejo, où il y a une tête de Don Pedro le Justicier... » — Je trouve, pour ma part, un charme singulier à cette courte envolée vers le passé entrevu, et je regrette vraiment que la nouvelle école ne nous prodigue pas ces sortes d'impressions. C'est peut-être beaucoup demander à nos jeunes gens : songez que, pour écrire cette dernière phrase, *currente calamo*, il faut savoir à fond l'histoire d'Espagne, et presque être l'auteur d'un livre sur Don Pèdre, où l'on justifie, pièces en main, ce surnom de Justicier qui, dans le drame espagnol, remplace toujours celui de « Cruel », inventé par ses ennemis. — Ailleurs, la réminiscence est d'un effet encore plus intense. Au moment où Carmen se sait déjà condamnée, relisez ces lignes qui jettent sur le pathétique de la situation je ne sais quel reflet étrangement fantastique et lugubre : « Tantôt elle prenait un morceau de plomb et le tournait de tous côtés d'un air triste, tantôt elle chantait quelqu'une de ces chansons magiques où elles invoquent Marie Padilla qui fut, dit-on, la reine des bohémiens. »

Sentez-vous la subite grandeur, la tragique poésie qu'ajoute à la scène présente, ce rappel imprévu de l'histoire et de la légende?

Tout le monde sait que *Carmen* est une étude de bohémienne espagnole, un portrait de gitane en pied, sans retouches complaisantes ni enluminures de fantaisie. En fait, c'est la première fois, depuis le roman picaresque, qu'on a osé dresser debout des êtres aussi étrangers à nos conventions sociales, aussi indépendants de tout préjugé, aussi près du pur instinct animal. Remarquez que toutes les gypsies de la littérature n'avaient de la Bohême que le manège et les oripeaux. Au dernier moment, il se trouve toujours que leur distinction ou leur pudeur exceptionnelle s'explique romanesquement par le fait d'une naissance mystérieuse. Ce sont toutes filles volées et préservées de souillures par la « voix du sang » ou « la croix de ma mère! », depuis Preciosa, la charmante *gitanilla* de Cervantes, jusqu'à Esméralda, la guêpe délicieuse du parvis Notre-Dame, laquelle, du reste, n'est nullement une imitation de l'autre.

Ce convenu et cet artificiel ne sont pas de mise ici. Carmen est une vraie zingara sans circonstances atténuantes; c'est tout au plus si l'auteur insinue qu'elle ne devait pas être de race tout à fait pure, pour justifier sa grâce étrange et capi-

teuse. C'est une jolie bête de proie, impudique, voleuse, cruelle et, avec cela, naïve. Non moins ignorante de nos préceptes et de nos scrupules moraux que la *gazza ladra*, elle obéit à ses instincts sensuels et chapardeurs aussi innocemment que l'oiseau de rapine. Elle trompe, elle pille, elle saute à pieds joints sur les dix commandements de Dieu; elle sème autour d'elle le malheur et la ruine, sans conscience aucune de sa perversité. Elle pêche un homme à l'hameçon de ses accroche-cœur andalous, puis passe à un autre, oubliant le premier, comme un enfant cueille des mûres à la haie. Son charme troublant est son arme et son instrument, comme la dent au lion et la corne au taureau, pour rappeler l'odelette d'Anacréon. Elle a un proverbe d'une franchise féroce pour éconduire son amant d'une nuit : chiens et loups ne font pas longtemps bon ménage !

Ce sont bien, en effet, des carnassiers rôdeurs et poltrons, tous ces faux maquignons, louches batteurs d'estrade et contrebandiers hasardeux qui envahirent l'Europe au temps des grandes maladies parasitaires, venus comme elles des bords de l'Indus, et qui pullulèrent, cramponnés au sol usurpé, plus tenaces que les fléaux épidémiques. Entre eux, ils ne se gardent même pas la foi des

pirates et des bandits ; ils livrent leurs camarades blessés aux douaniers ou les laissent pourrir au soleil de la sierra. Leur liaison ignoble n'est qu'une complicité fragile, une amitié de loups — *lycophilia* — comme disaient les Grecs, ne se nouant que pour la rapine et se brisant au premier sauve-qui-peut.

Au fond, l'envoûtement de Don José, c'est l'éternelle et tragique aventure de l'homme jeune et fort, pris à l'attrait mystérieux, au sortilège de la femme de race étrangère. C'est par la chair que tous ces athlètes, au sang tumultueux et aux muscles d'airain, succombent.

Seulement, ici, ce qui rajeunit la vieille histoire, c'est l'absolue irresponsabilité morale de l'héroïne. Elle exécute naturellement son œuvre destructive. Après avoir ensorcelé ce beau gars des Provinces, elle se gorge à même de son riche sang navarrais, sans plus de remords qu'une strige. Pour que nul n'en ignore, l'auteur a mis, comme enseigne méprisante au linteau de son œuvre, une épigramme grecque de Palladas qui en résume toute la philosophie, et qu'on ose à peine transcrire en latin :

Omnis mulier odiosa est, sed habet laeta duo tempora :
Quum jacet in thalamo, quum jacet in tumulo...

Sous la mise en scène pittoresque et l'accent railleur, on sent partout chez Mérimée la conclusion pessimiste sur la femme : un mépris tout oriental et biblique pour l'être « plus amer que la mort ». On assiste à l'enlisement de ce brave Don José; on le voit devenir déserteur, contrebandier et assassin ; et au lieu de gagner à chaque crime nouveau dans le cœur sauvage de sa maîtresse, celle-ci se détache peu à peu de lui et le jette au rebut, comme une écorce vide. — Et pourtant, ce type de bohémienne *desalmada* est si naturel et si franc en sa crudité cynique, qu'il n'est pas repoussant, et même devient presque sympathique à la dernière page. Cette petite femme indomptable s'offre au couteau du Navarrais avec une résignation farouche et vaillante qui nous émeut. Elle est sincère jusqu'à préférer la mort à une vie de mensonge et de sujétion; et nous laissons tomber sur sa tombe l'épitaphe attendrie de son amant : « Pauvre enfant! Ce sont les *Calé* qui sont coupables pour l'avoir élevée ainsi. »

Dans *Carmen*, plus encore que dans ses autres nouvelles, Mérimée a dépeint des caractères et des situations d'une audace qui, chez tout autre, aurait révolté. Pourtant, il n'est académicien ou grave professeur qui ne soit piqué de disserter sur

Carmen ou sur *La double méprise* devant les belles dames des salons. C'est là le triomphe de l'exécution. A ce degré de beauté sculpturale, le sujet n'est pas plus immoral qu'un marbre antique. Et, d'autre part, l'auteur n'a pas l'air plus responsable de ce que font ou disent ses personnages, que nous qui les regardons passer. Ils sont d'une vérité si incontestable que nous ne trouvons rien à dire. Carmen nous apparaît faisant sa ronde sur le quai de Cordoue : allons-nous nous rebiffer, après cela, si elle suit son monsieur à la *neveria* et ailleurs? Comment faire le procès à la logique et à la vérité?

Goethe l'avait remarqué, il y a plus d'un demi-siècle : chez Mérimée, les scènes les plus féroces ou les plus scabreuses ne répugnent pas, parce qu'on sent que l'auteur se tient très loin, au-dessus de son sujet, le projette, pour ainsi dire, hors de lui par la sûreté froide du trait et le ton d'ironie continue. Gœthe, qui s'y connaissait, déclare que c'est là une forme supérieure de la création. De même qu'aujourd'hui, dans l'art dramatique, l'idée qui prédomine est qu'un grand comédien se dédouble et nous émeut en conservant son sang-froid, il semble qu'il y ait tendance à en juger de même pour l'artiste créateur.

En tout cas, c'est la théorie et la pratique de

nances et dépendances généralement quelconques, il y a tout aussi loin. Reconstituez par le souvenir une scène récente, rappelez-vous une conversation qui vous ait frappé. Ce n'est jamais l'ensemble qui ressuscitera : ce qui jaillira en pleine lumière, c'est un fragment caractéristique, un coin de tableau, des lambeaux de phrases, certains gestes réussis, quelques intonations émouvantes. Le reste restera dans la pénombre, vaguement indiqué ou, peut-être, à jamais englouti dans les *inania regna* de l'oubli.

Donc, aussi bien dans la description et la peinture des personnages que dans le dialogue, il faut faire un choix; mieux encore, il faut *composer* un ensemble avec des fragments ramassés un peu partout, incomplets et plus ou moins ratés, à notre point de vue, par la nature, et que nous rajustons suivant notre logique humaine. Voilà le grand art des écrivains créateurs, des vrais faiseurs d'hommes — depuis Shakspeare et Cervantes jusqu'à Dickens et Flaubert. C'est aussi, semble-t-il, la théorie littéraire que Mérimée a pratiquée dans ses œuvres d'imagination et même d'histoire. De même pour les descriptions : le tableau est fait de quelques traits précis et *caractéristiques*, qui ne conviennent qu'au pays où se passe l'action et qu'on n'oubliera plus. Voici le

commencement de *Carmen*, après l'introduction érudite et railleuse :

Certain jour, errant dans la partie élevée de la plaine de Cachena, harassé de fatigue, mourant de soif, brûlé par un soleil de plomb, je donnais au diable César et les fils de Pompée, lorsque j'aperçus, assez loin du sentier que je suivais, une petite pelouse verte parsemée de joncs et de roseaux. Cela m'annonçait le voisinage d'une source. En effet, en m'approchant, je vis que la prétendue pelouse était un marécage où se perdait un ruisseau, sortant, comme il semblait, d'une gorge étroite entre deux hauts contreforts de la sierra de Cabra. Je conclus qu'en remontant je trouverais de l'eau plus fraîche, moins de sangsues et de grenouilles, et peut-être un peu d'ombre au milieu des rochers. A l'entrée de la gorge, mon cheval hennit, et un autre cheval, que je ne voyais pas, lui répondit aussitôt. A peine eus-je fait une centaine de pas, que la gorge, s'élargissant tout à coup, me montra une espèce de cirque naturel parfaitement ombragé par la hauteur des escarpements qui l'entouraient... Au pied de rochers à pic, la source s'élançait en bouillonnant et tombait dans un petit bassin tapissé d'un sable blanc comme la neige. Cinq à six beaux chênes verts s'élevaient sur ses bords et la couvraient de leur épais ombrage; enfin, autour du bassin, une herbe fine, lustrée, offrait un lit meilleur qu'on n'en eût trouvé dans aucune auberge à dix lieues à la ronde...

C'est tout, et c'est la plus longue description de l'ouvrage. On a le paysage en quelques coups de plume fermes et rapides, qui se gravent. En somme, c'est tout ce qu'il faut et tout ce que se

permettrait un homme du monde racontant une histoire. *Courte et bonne*, suivant la vieille devise française. Aucune erreur, aucune fausse touche, aucun oubli : c'est irréprochable — et je vous défie d'en dire davantage en moins de mots. Enfin, cela est vu et vécu. Dans le trajet d'Algésiras à Séville, par un beau jour d'été, quand le train file doucement le long d'un ruisseau étroit à travers la sierra de Ronda, on a, vingt fois en dix heures, l'impression exacte de ce tableau. C'est l'idéal du dessin au trait.

Et maintenant, ai-je besoin d'ajouter que l'art d'écrire n'est pas seulement une logique ou une psychologie, et que c'est encore et surtout une esthétique? Le romancier qui se borne à nous faire penser est aussi incomplet que celui qui se limite à nous donner des sensations physiques : l'artiste souverain remplit aussi « l'entre-deux », qui est la faculté suprême d'émouvoir par la haute beauté de l'œuvre. Il faut bien avouer qu'en fait de descriptions, l'exactitude unie, l'expression adéquate, l'harmonie en accord parfait de Mérimée n'est plus assez. De même que, dans un paysage, le peintre sait qu'il faut exagérer les clairs de sa lumière pour donner à peine un reflet blafard de la splendeur solaire, — pareillement l'artiste littéraire recherche aujourd'hui l'expression

puissante et gonflée de sens; il construit sa phrase de façon que le mot significatif gagne de valeur par la place occupée, par le nombre et l'harmonie savamment discordante de la phrase, le choc imprévu des mots, la métaphore excessive ou ramassée en un seul verbe, en un adjectif nouveau.

On ne peut tout avoir. — Mérimée n'est donc nullement un symphoniste du style. Mais, dans le roman et surtout dans la courte nouvelle dramatique, ce dont il s'agit plutôt c'est de faire vivre et agir des hommes. Et ici Mérimée reprend avantage sur tous les romanciers contemporains. On se rappelle l'impuissance de l'école naturaliste au théâtre, depuis Balzac jusqu'à Zola[1]. C'est qu'au théâtre, les hors-d'œuvre ne sont pas de mise; il faut aller droit au but, mettre les analyses en action, extérioriser les sentiments par le dialogue, ramasser en une réplique de dix lignes les vingt pages explicatives du romancier.

Mérimée n'a pas écrit directement pour la scène. Le monde interlope des coulisses, la tribu cabotine, enflée de vanité niaise et d'ignorance prétentieuse, devait lui répugner étrangement. A cette fausse

1. On pourrait constater un mouvement parallèle en musique et en peinture : ce qui domine c'est la symphonie et le paysage.

bohème, maquillée et fade à lever le cœur, il préférait la bande pittoresque des campements et des taillis, les francs drôles aux dents longues, effrontés et aussi dépenaillés de corps que d'âme.

Mais sa comédie des *Deux héritages*, les *Débuts d'un aventurier*, les saynètes de *Clara Gazul*, au dialogue si dense et si efficace, d'où partent les cris de nature, plus encore que les mots de théâtre, montrent bien qu'il avait tous les dons du poète dramatique [1]. D'ailleurs, ses moindres récits sont de petits drames complets par l'art de la composition, la vigueur des caractères et la portée des traits jetés dans la narration. Un arrangeur quelconque, le plus médiocre librettiste les transporte sans effort à la scène. Ainsi ont été faits le *Pré aux Clercs*, le grand acte des *Huguenots*, *Don Juan de Marana*, *Carmen*, d'autres encore.

IV

Il est une impression générale que nous avons tous sentie en revoyant un beau monument, après quelques années d'absence : nous en avions gardé

1. Les Espagnols avouent que la plus belle scène de la *Fuerza del sino*, du duc de Rivas, est prise aux *Ames du purgatoire* (*Memorias de la Academia*, II, 559).

une vision plus grande que la réalité. Tout d'abord, il nous semble rapetissé. C'est que le nombre et la force de nos impressions sont notre vraie mesure de l'espace comme du temps. Les chefs-d'œuvre littéraires produisent un effet pareil. Des cinquante vers de Dante sur l'épisode de Francesca, on garde la sensation d'une vaste tragédie, que Silvio Pellico a développée en cinq actes sans y rien ajouter ; et l'on est surpris, plus tard, qu'une telle merveille tienne en deux pages. C'est peut-être la marque la plus sûre du chef-d'œuvre, de dilater ainsi indéfiniment sa forme primitive, comme c'est le propre du métal précieux de pouvoir faire tenir dans la main la condition d'une longue année de voyages et de plaisirs.

Telle est aussi la puissance de la nouvelle de Mérimée. D'une première lecture de *Carmen*, vous emportez une image à la fois tumultueuse et précise. C'est un drame sanglant et passionné, aux tableaux multiples qui se déroulent à Séville, à Cordoue, à Gibraltar — au milieu des populations pittoresques et étranges qui grouillent dans les bas-fonds de l'Espagne : *jaques* et soldats, gitanos et contrebandiers, bandits et moines, *majas* et *arrieros*, *barateros* et taverniers — tous campés en pied, hauts en couleur, débordants de vie et de vérité dans leur cadre naturel et violent, au grand

soleil d'Andalousie. Cette illusion du souvenir est extraordinaire, et c'est en Espagne même qu'on en ressent tout l'effet. On ne peut voir une place de taureaux, un coupe-gorge de Triana, les cigarières de la Fabrique de Séville, une venta isolée dans la campagne, sans penser au merveilleux récit. N'est-ce pas l'infernale petite bohémienne qui passe là-bas sur l'*Alameda*, à la nuit tombante, en châle jaune de Manille, un œillet rouge piqué dans ses cheveux noirs, comme une tache de sang, en exagérant le *meneo* de sa croupe insolente « comme une pouliche du haras de Cordoue » ? Cette guitare qui racle une malaguègne dans un *baile de candil*, n'est-ce pas chez cette joyeuse canaille de Lillas Pastia ?

Un beau jour, à propos d'une édition nouvelle, vous relisez la narration de Mérimée, et vous êtes bien étonné de ne plus y trouver ce que vos souvenirs y avaient mis. Tout est indiqué, mais rien n'est décrit, au sens contemporain du mot. Les taureaux de Cordoue, le duel au couteau de José et de García, tiennent en quelques lignes ; tout l'acte du corps de garde, avec le portrait de Carmen et les dialogues, occupe dix petites pages ; le combat avec les douaniers, la mort atroce du *Remendado* — une scène inoubliable et digne de la pointe forcenée de Goya — se développe en une douzaine

de phrases courtes, sans adjectifs flamboyants, dont il nous semble que nous serions tous capables... Ne nous y fions pas. On a pu imiter Chateaubriand et Hugo ; il n'est aujourd'hui si petit garçon de lettres qui ne réussisse à singer Zola. On ne fabrique pas du Mérimée, pas plus que du Renan. On peut contrefaire la forme, l'aspect, la couleur du platine — mais comment falsifier sa densité ?

Ce mot de densité n'est pas une simple métaphore ; c'est l'expression exacte : une page de Mérimée se distingue avant tout par ceci, qu'elle contient plus de substance qu'une page de tout autre romancier. Et c'est ici qu'apparaît l'emploi savant et approprié de cette culture générale, dont nous avons déjà parlé — et aussi l'application de cette méthode des spécimens probants et décisifs. Voyons donc, à la suite de quels procédés, ce style si peu voyant acquiert ses qualités de concision et d'efficacité incomparable.

D'abord, il supprime la métaphore à outrance, l'épithète inutile et prévue, la petite description incidente qui fait pendeloque à la phrase, et dont le substantif et le verbe exact tiennent lieu, quand on sait la langue et la façon de s'en servir. Pourrait-on, si on n'était intoxiqué par l'habitude, ne pas trouver prodigieusement ridicules les procédés

d'un écrivain moderne qui ne peut rien dire simplement, nommer tout court un objet connu, sans nous montrer chaque fois sa forme, sa couleur, ses effets de lumière ou d'ombre, — sans compter les descriptions techniques prises aux manuels spéciaux : — toutes choses que nous savons aussi bien que l'auteur, ou que l'auteur ignore autant que nous ?

Gœthe l'a dit — par la bouche rieuse de Philine : « C'est le danseur qui nous intéresse, non le violon [1]. » Il faisait d'avance la critique directe de nos auteurs contemporains, qui lâchent à tout moment leurs marionnettes pour nous faire remarquer leur propre adresse ou nous expliquer le décor. Donc, ce charlatanisme littéraire, qui consiste à coudre des images voyantes aux idées les plus banales, à tatouer tous les membres d'une phrase, à piétiner sur place à la seule fin de montrer sa vigueur, Mérimée le dédaignait. Et c'est pour cela que ses plus longues nouvelles ont trente pages. *Linea recta brevissima.* S'étant astreint à ne marquer du drame et des caractères que l'essentiel, d'après la méthode notée plus haut, Mérimée procède alors par phrases courtes, d'allure très simple, mais où chaque mot est l'étiquette d'un

1. *Wilhelm Meister*, Années d'apprentissage, IV.

fait significatif. Nous avons montré sa sûreté d'information dans ses rapides échappées vers l'histoire et la poésie. Mais ce n'est pas seulement par ces hors-d'œuvre du récit, par ces broderies sobres de l'étoffe, que Mérimée met son érudition au service de son art consommé. La connaissance profonde des hommes et des choses forme la trame même de son style. C'est par là, autant que par la vision lucide des scènes évoquées, que cette prose simple et mâle atteint pleinement son but. Jamais une désignation convenue ou par à peu près : mais le terme propre, la touche souverainement pittoresque par sa seule vérité, le signe évocateur de la scène ou du caractère. Ouvrez *Carmen*, au hasard, vous tomberez toujours sur une page nourrie de faits et prise sur le vif, avec de profondes remarques de psychologue, des mots aigus qui percent à jour l'âme des personnages.

On est embarrassé pour citer des fragments isolés, tant cette prose solide est partout égale à elle-même; et c'est lui faire tort que de mettre en morceaux ce qui vaut surtout par la perfection de l'ensemble. Il faudrait à *Carmen*, comme aux classiques grecs et latins, un commentaire perpétuel. Rien ne serait plus utile aux jeunes gens qui, aujourd'hui, ouvrent la campagne littéraire un peu en uhlans, sans rations ni bagages, comptant vivre du pays et au petit bonheur de la maraude.

Je ne reviendrai pas sur les traits d'érudition proprement dite qui jaillissent en pétillant de chaque page, comme les étincelles d'un foyer plein. D'ailleurs, ce que je veux montrer est d'un caractère plus général : c'est le relief incomparable du terme vrai, — lequel, on le sait, donne tant d'éloquence au récit d'un marin, d'un paysan, d'un ouvrier sur les choses de son état, — savamment amalgamé à une phrase de haute allure. Voici quelques fragments pris au hasard :

Je la laissai partir. Seul, je pensai à cette fête et à ce changement d'humeur de Carmen. Il faut qu'elle se soit vengée déjà, me dis-je, puisqu'elle est revenue la première. — Un paysan me dit qu'il y avait des taureaux à Cordoue. Voilà mon sang qui bouillonne, et, comme un fou, je pars et je vais à la place. On me montra Lucas, et sur un banc contre la barrière, je reconnus Carmen... Lucas, au premier taureau, fit le joli cœur, comme je l'avais prévu. Il arracha la cocarde et la porta à Carmen, qui s'en coiffa sur-le-champ. Le taureau se chargea de me venger. Lucas fut culbuté avec son cheval sur la poitrine, et le taureau par-dessus tous les deux. Je regardai Carmen, elle n'était déjà plus à sa place... Vers deux heures du matin, Carmen revint et fut un peu surprise de me voir.

— Viens avec moi, lui dis-je.

— Eh bien ! dit-elle, partons !

J'allai prendre mon cheval, je la mis en croupe et nous marchâmes tout le reste de la nuit sans nous dire un mot. Nous nous arrêtâmes au jour dans une venta isolée, assez près d'un petit ermitage...

Sans une épithète sonore ni un panache descriptif, en quinze lignes d'un style concis et buriné, vous avez sous les yeux le tableau : les dernières touches qui complètent les caractères, et la péripétie qui va précipiter le tragique dénoûment. Autant de traits que de mots.

Voyez, d'abord, les traits de mœurs. Du ton le plus naturel, il ne manque pas une image populaire, une expression courante de l'art tauromachique, et cette sûreté d'accent renferme plus de vraie couleur locale que dix pages de phrases littéraires, lardées de clichés espagnols, à destination du lecteur français qui ne les comprend pas. Admirez ensuite ces quatre mots de dialogue, hachés par la fureur jalouse du navarrais et la résignation farouche de la bohémienne qui ne tentera pas d'échapper à sa destinée! On prévoit la mort prochaine : la catastrophe est dans l'air, elle plane sur le couple qui s'enfonce dans la nuit. Et quand le jour paraît, éclairant ce coin de sierra déserte, devant une venta isolée et un ermitage, on sent que l'heure suprême est venue. Ces dernières pages sont d'une beauté sombre, d'un pathétique contenu que rien ne dépasse en littérature. On se rappelle des tableaux funèbres de plus vaste envergure, depuis la mort de Francesca jusqu'aux funérailles d'Emma Bovary. Mais tout cela, encore, nage en plein

courant d'humanité. Dans *Carmen,* rien de pareil : ni la victime ni le bourreau ne peuvent intéresser. C'est un bandit qui va tuer une ribaude dévergondée du quartier de Triana. Eh bien, la grandeur du pathétique efface tout, relève tout — et je vous défie de lire cette dernière page sans évoquer les grandes figures tragiques de Calderon et de Shakspeare :

Je tirai mon couteau. *J'aurais voulu qu'elle eût peur et me demandât grâce,* mais cette femme était un démon.

— Pour la dernière fois, m'écriai-je, veux-tu rester avec moi ?

— Non ! non ! non ! dit-elle en frappant du pied, et elle tira de son doigt une bague que je lui avais donnée, et la jeta dans les broussailles.

Je la frappai deux fois. C'était le couteau du Borgne que j'avais pris, ayant cassé le mien. Elle tomba au second coup sans crier. Je crois encore voir son grand œil noir me regarder fixement ; puis il devint trouble et se ferma. Je restai anéanti une bonne heure devant ce cadavre. Puis, je me rappelai que Carmen m'avait dit souvent qu'elle aimerait à être enterrée dans un bois. Je lui creusai une fosse avec mon couteau [1], et je l'y déposai. Je cherchai longtemps sa bague, et je la trouvai à la fin. Je la mis dans la fosse auprès d'elle, avec une petite croix. *Peut-être ai-je eu tort.* Ensuite je montai sur mon cheval, je galopai jusqu'à Cordoue, et au premier corps

1. Ainsi, dans *Manon Lescaut* : « Je rompis mon épée pour m'en servir à creuser... » Le rapprochement des deux œuvres a été indiqué par Sainte-Beuve.

de garde je me fis connaître. J'ai dit que j'avais tué Carmen ; *mais je n'ai pas voulu dire où était son corps*. L'ermite était un saint homme. Il a prié pour elle ! Il a dit une messe pour son âme... Pauvre enfant !

Comme concision et simplicité, Mérimée renchérit encore sur l'abbé Prévost. On reconnaît l'accent mâle, la voix à peine tremblée de l'homme qui, ayant eu l'atroce énergie de tuer celle qu'il aime, ne peut hésiter à se faire ensuite son propre justicier, et dédaigne toute déclamation sentimentale. En général, les beaux criminels du drame et du roman gardent, autant que leurs victimes, un côté intéressant ou poétique. Ici, rien qui ressemble à l'innocence calomniée et sacrifiée. Cette gitanille « fausse comme l'eau » ne mériterait pas l'aumône de la douce et pure Desdémone. Quant à Don José, ce n'est point du tout un vengeur, un *médecin de son honneur* : après tout ce qu'il sait, il offre encore à sa *romi* de vivre ensemble, tranquillement, et il ne la tue que parce qu'elle a refusé.

Sur ces données brutales, dignes du plus cynique roman picaresque, Mérimée gagne la gageure de faire un groupe émouvant et d'une beauté toute classique. On ne poussera pas plus loin le tour de force. — Et voyez encore comme les lignes du caractère s'accentuent jusqu'au dernier moment,

sans que jamais l'auteur se laisse voir. C'est un franc navarrais, un vieux chrétien qui parle : il enterre sa maîtresse, une mécréante, et met sur sa tombe une petite croix : *n'a-t-il pas eu tort ?* Le crime accompli, et dans le dégoût immense de la vie, ne croyez pas qu'il songe au suicide — le péché mortel inexpiable et la damnation : il court se livrer à la justice ; il mourra, mais confessé et absous, en regrettant seulement de n'avoir pas un *confesseur des Provinces*. — C'est par l'assemblage de traits pareils, que l'œuvre d'art acquiert l'aspect et la valeur de la réalité ; c'est par le choix original de ces notes prises sur le vif, par l'invention dans l'arrangement, par l'habileté supérieure de l'exécution, que l'œuvre d'art atteint la durable beauté et satisfait les connaisseurs.

On ne compose plus ainsi. Ce n'est pas seulement parce qu'on a rabaissé la production littéraire au goût du plus grand nombre, que l'art contemporain exprime une décadence. C'est, surtout, parce que l'attitude même de l'artiste s'est profondément altérée. L'obligation de publier un volume par an, implique celle de passer ses journées à écrire. Forcé de partager ses heures entre la prise de notes et la rédaction, l'écrivain ne dispose plus du temps nécessaire à la vie réelle, ou même à la large et ondoyante culture désintéressée. Il n'ouvre

un livre que pour en extraire le renseignement d'utilité immédiate et pratique. Chez Zola, à Médan, je n'ai vu, près de la table de travail, qu'un Littré grand ouvert et deux ou trois manuels. Plus d'information générale, plus de voyages en zigzag, sans autre but que de vivre en homme et d'explorer quelques parties de l'univers. Comme unique compensation, cet entraînement spécial développe une aptitude extraordinaire à voir le détail et à trouver le mot : c'est la peinture presque réduite à la composition de la palette et au tour de main. L'écrivain dégagé, cultivé, *honnête homme*, au sens du XVIIe siècle, — ne se piquant de rien mais sachant bien autre chose que « son affaire », — est en train de disparaître. Ce qu'on appelle la crise du roman n'est que l'impossibilité d'intéresser désormais, avec cette littérature en chambre, un public de gens affairés et de voyageurs.

Mérimée fut justement le contraire du littérateur assis. Toutes ces forces composantes du chef-d'œuvre, dont nous parlions plus haut, il les a possédées et maintenues en parfait équilibre. *He was a man !* Acharné à sa propre culture intellectuelle, au point de se remettre à la grammaire comparée à soixante-dix ans — lui qui à vingt ans était déjà un philologue ! — il ne se cloîtra certes pas dans les bibliothèques. Il courut le monde,

ERRATA

Page 41, ligne 2, *au lieu de* pieux, *lire* pieu.

Page 60, ligne 8, *au lieu de* rayon, *lire* crayon.

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

Préface V
Le « don Quichotte » d'Avellaneda 1
Le drame espagnol 193
Hernani 219
Philologie amusante 249
Carmen 263

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE

BIBLIOTHÈQUE ESPAGNOLE

VOLUMES PARUS :

I. MOREL-FATIO (A.) : *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII.* 1 vol. in-12, 232 p..... 3.50.

AVANT-PROPOS. — I. Les débuts de Salazar et ses premiers écrits. — II. La grammaire et la lexicologie espagnoles en France au commencement du XVIIe siècle. — III. Salazar et Oudin aux prises. — Les deux méthodes. — IV. La carrière de Salazar et ses derniers écrits.

II. ROUANET (Léo) : *Le diable prédicateur,* comédie espagnole du XVIIe siècle. 1 vol. in-12, 273 p..... 3.50

III. REYNIER (Gust.) : *La vie universitaire dans l'ancienne Espagne.* 1 vol. in-12 (VII-222 p.)..... 3.50

PREMIÈRE PARTIE : *La vie d'une Université : Salamanque.* I. Salamanque et son Université. — II. Physionomie des écoles. — III. La vie des étudiants. Étudiants riches et étudiants pauvres. *Pupilos, camaristas et capigorrones.* — IV. Les étudiants qui travaillent et les étudiants qui s'amusent. — V. Les écoliers mendiants ou chevaliers de la *Tuna.* — VI. Épisodes de la vie universitaire : fêtes et congés, *oposiciones* et *grados.*

DEUXIÈME PARTIE : I. *Origines et progrès des Universités espagnoles.* I. Anciennes Universités et fondations nouvelles; multiplication des

centres d'enseignement. — II. Une grande université : Alcala. — III. Les petites Universités et les Universités « silvestres ». — IV. Le mouvement intellectuel en Espagne au commencement du XVIe siècle : la Renaissance espagnole et les progrès de l'enseignement.

II. *La Décadence*. I. Causes de décadence : le despotisme des rois et la tyrannie de l'Église. — II. La concurrence de « la Compagnie ». — III. Influence des grands collèges. — IV. Luttes intérieures des Universités et désordres des étudiants. — V. Déclin rapide des Universités. L'enseignement universitaire au XVIIe et au XVIIIe siècle.

EN PRÉPARATION :

TANNENBERG (B. de) : *Écrivains contemporains de l'Espagne*, Ire série.

CUERVO (R. J.) : *Études de philologie castillane* (en espagnol).

LÉONARDON (H.) : *Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne.*

CIROT : *Le christianisme en Espagne à l'époque romaine.*

FARINELLI (A.) : *Calderon et le Calderonisme.*

MÉRIMÉE : *Góngora et le Gongorisme espagnol* (étude de psychologie littéraire).

MOREL-FATIO (A.) : *Précis d'une histoire de l'ancienne littérature catalane.*

— *Antonio de Guevara, son œuvre et son influence.*

PARIS (P.) : *L'Espagne avant les Romains.*

PIÑEYRO (E.) : *Histoire du romantisme en Espagne* (en espagnol).

— *La fin de la domination espagnole en Amérique* (en espagnol).

WOLLMOELLER (K.) : *Les cancioneros et romanceros espagnols.*

REVUE HISPANIQUE

Recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais.

PUBLIÉ PAR

R. FOULCHÉ-DELBOSC

CONDITIONS ET MODE DE PUBLICATION

La *Revue hispanique* paraît tous les trois mois; elle forme à la fin de chaque année un volume d'environ cinq cents pages in-8 (250×165 millim.).

Le prix de l'abonnement à l'année courante est de vingt francs pour tous les pays faisant partie de l'Union postale. Aucun numéro n'est vendu séparément.

Le montant des abonnements doit être adressé, soit directement, soit par l'entremise d'un libraire, français ou étranger, à MM. Alphonse Picard et fils, éditeurs, rue Bonaparte, 82, à Paris.

PRINCIPAUX ARTICLES PUBLIÉS DEPUIS 1894

A. R. GONÇALVES VIANNA. — Les langues littéraires de l'Espagne et du Portugal.

R. FOULCHÉ-DELBOSC. — La transcription hispano-hébraïque.

E. MÉRIMÉE. — Études sur la littérature espagnole au XIXe siècle. Jovellanos. Meléndez Valdés.

Une poésie inédite de Rodrigo COTA.

Los Besos de Amor, odas inéditas de D. Juan MELÉNDEZ VALDÉS.

Notes sur Guillén de Castro.

Deux lettres inédites d'Isabelle la Catholique, concernant la famille de Rodrigo Cota.

R. FOULCHÉ-DELBOSC. — Étude sur la *Guerra de Granada* de Don Diego Hurtado de Mendoza.

Poesías inéditas de D. Juan MELÉNDEZ VALDÉS.

Un sonnet retrouvé de Cervantes.

Le testament d'un Juif d'Alba de Tormes en 1410.

H. PESEUX-RICHARD. — Humoradas, Doloras et Petits poèmes de don Ramón de Campoamor.

Obras inéditas de D. José CADALSO.

Notes sur la bibliographie française de Cervantes.

Note sur une édition de *Don Quichotte*.

R. J. CUERVO. — Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas.

Poesías inéditas de don Tomás de YRIARTE.

Poesías inéditas de don José IGLESIAS.

Una obra desconocida de don Enrique de Villena.

J. LEITE DE VASCONCELLOS. — Remarques sur quelques vestiges des cas latins en portugais.

R. FOULCHÉ-DELBOSC. — Le sonnet *A Cristo Crucificado*.

Comte DE PUYMAIGRE. — Un savant espagnol du XVIe siècle : Argote de Molina.

G. BAIST. — *Parra* und *Parc*.

R. FOULCHÉ-DELBOSC. — Un point contesté de la vie de don Diego Hurtado de Mendoza.

James FITZMAURICE-KELLY. — The bibliography of the *Diana Enamorada*.

Proverbes judéo-espagnols.

R. FOULCHÉ-DELBOSC. — Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal.

P. FABRA. — Étude de phonologie catalane (Catalan oriental).

H. PESEUX-RICHARD. — Quelques remarques sur le *Diccionario de Galicismos* de Baralt.

Caspar ENS. — Phantasio-Cratuminos sive Homo vitreus. Reissued, with A Note on *El Licenciado Vidriera*, by James FITZMAURICE-KELLY.

A. G. V. — João de Deus.

M. KAYSERLING. — Quelques proverbes judéo-espagnols.

R. FOULCHÉ-DELBOSC. — L'Espagne dans *Les Orientales* de Victor Hugo.

R. FOULCHÉ-DELBOSC. — *Yogar*, *yoguer*, *yoguir*.

H. PESEUX-RICHARD. — Les *Nonadas* de M. Alfredo Calderón.

François ROUSSEAU. — Retraites du roi Joseph et du maréchal Soult dans le royaume de Valence (Armées du Centre et du Midi).

Poésies inédites de Góngora, publiées par Hugo A. RENNERT.

Eustache DE LA FOSSE. — Voyage à la côte occidentale d'Afrique, en Portugal et en Espagne (1479-1480).

J. LEITE DE VASCONCELLOS. — Notas philologicas.

R. FOULCHÉ-DELBOSC et James FITZMAURICE-KELLY. — Une

prétendue édition de la première partie de *Don Quichotte* antérieure à 1605.

R. FOULCHÉ-DELBOSC. — Un opuscule faussement attribué au P. Sarmiento.

G. DESDEVISES DU DEZERT. Les lettres politico-économiques de Campomanes.

Poesías y cartas inéditas de D. Juan MELÉNDEZ VALDÉS.

Cuatro artículos de D. Mariano José DE LARRA (FÍGARO).

Arturo FARINELLI. — Guillaume de Humboldt et l'Espagne.

Arturo FARINELLI. — Gœthe et l'Espagne.

R. FOULCHÉ-DELBOSC. — Un romance retrouvé.

Las coplas del Provincial.

Leon MEDINA. — Dos sonetos atribuidos á Lupercio Leonardo de Argensola.

Boris DE TANNENBERG. — Écrivains castillans contemporains. J.-M. de Pereda.

Diego HURTADO DE MENDOÇA. — Mechanica de Aristotiles.

Julio MOREIRA. — Étymologies portugaises.

Ramón MENÉNDEZ PIDAL. — El poema del Cid y las Crónicas generales de España.

R. FOULCHÉ-DELBOSC. — Les traductions turques de *Don Quichotte.*

Léo ROUANET. — Angel Ganivet.

Prince L.-L. BONAPARTE. — A. R. GONÇALVES VIANNA. — Correspondance philologique.

Cortamonte.

Notes sur l'*Auto de las pruebas del linaje umano.*

Une lettre inédite de Guillaume de Humboldt.

Poesías intercaladas en la *Crónica troyana* romanceada, publicadas por A. PAZ Y MÉLIA.

Cartas de D. Martin FERNANDEZ DE NAVARRETE, D. Agustin CEAN BERMUDEZ y D. Diego CLEMENCÍN, á D. Tomás GONZÁLEZ, archivero de Simancas.

R. FOULCHÉ-DELBOSC. — *Trompogelas.*
Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELLOS. — *Recuerde el alma dormida* (Duas palavras as auctor da *Antologia de poetas líricos*).
Gabriel MARCEL. — Les origines de la carte d'Espagne.
Remarque sur la *Crónica de Felipe II* d'Antonio de Loazes.
Un autographe inédit de Calderon.
Un fragment de traduction française du *Diablo cojuelo.*
A Roumanian translation of *Don Quixote.*
Memoria de Francisco Nuñez Muley.
John D. FITZ-GERALD. — Spanish etymologies.
R. FOULCHÉ-DELBOSC. — Étude sur *La tia fingida.*
H. S. ASHBEE. — *Don Quixote* and *Pickwick.*
Testament de Diego de Peralta.
Sur quelques vues de villes espagnoles et portugaises du XVIe siècle.
Puesto ya el pie en el estribo.
Note sur une comédie de José Antonio Porcel.
136 Sonnets anonymes.
J. LEITE DE VASCONCELLOS. — Philologia mirandesa. Historia do *L.*
R. FOULCHÉ-DELBOSC. — Notes sur *Las Coplas del Provincial.*
G. DESDEVISES DU DEZERT. — Notes sur l'Inquisition espagnole au XVIIIe siècle.
La plus ancienne œuvre connue de Cervantes.
Une lettre de Mariano José de Larra (Fígaro) à ses parents.
Ramón MENÉNDEZ PIDAL. — *Estantigua.*
Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELLOS. — Replica.
G. BAIST. — Katalanisches auf den Sporaden.
Charles CARROLL MARDEN. — An episode in the *Poema de Fernan Gonzalez.*
R. FOULCHÉ-DELBOSC. — Observations sur la *Célestine.*
R. FOULCHÉ-DELBOSC. — Remarques sur *Lazarille de Tormes.*
Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELLOS. — Notas aos Sonetos anonymos.